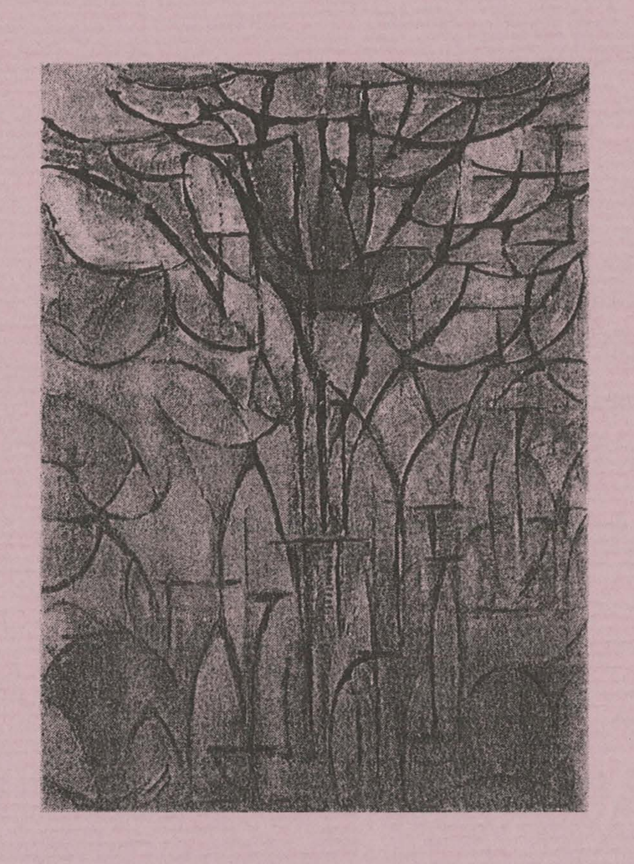
FORMA Y COMPOSICIÓN (I)

EL PROBLEMA DE LA FORMA EN EL ARTE Y LA ARQUITECTURA

por

MANUEL DE PRADA



CUADERNOS
DEL INSTITUTO
JUAN DE HERRERA
DE LA *ESCUELA DE*
ARQUITECTURA
DE MADRID

4-46-02

FORMA Y COMPOSICIÓN (I)

EL PROBLEMA DE LA FORMA EN EL ARTE Y LA ARQUITECTURA

por

MANUEL DE PRADA

CUADERNOS
DEL INSTITUTO
JUAN DE HERRERA
DE LA *ESCUELA DE*
ARQUITECTURA
DE MADRID

4-46-02

CUADERNOS
DEL INSTITUTO
JUAN DE HERRERA

0 VARIOS
1 ESTRUCTURAS
2 CONSTRUCCIÓN
3 FÍSICA Y MATEMÁTICAS
4 TEORÍA
5 GEOMETRÍA Y DIBUJO
6 PROYECTOS
7 URBANISMO
8 RESTAURACIÓN

NUEVA NUMERACIÓN

4 Área
46 Autor
02 Ordinal de cuaderno (del autor)

Forma y Composición I. El problema de la forma en el arte y la arquitectura

Instituto Juan de Herrera.
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid
Gestión y portada: Laura Bejerano Iglesias
CUADERNO 108.02
ISBN: 84-9728-121-7 *(2ª edición)*
Depósito Legal: M-46598-2004

FORMA Y COMPOSICIÓN (I)
El problema de la forma en el arte y la arquitectura.

INTRODUCCIÓN

La composición, o el diseño de una forma en abstracto, es curiosamente universal en sus fundamentos, tanto en la pintura y escultura, como en la arquitectura. Lo claro y oscuro, el vacío y el lleno, las masas -cualquiera que sea el sentido que demos a la palabra- siempre significan lo mismo en todas esas artes".[1]
Robert Atkinson. F.R.I.B.A. 1924.

La palabra composición, que en lenguaje corriente se aplica con naturalidad a ciertas artes, se convierte en un término impreciso cuando se refiere a la arquitectura.

Cualquier persona tiene una idea de lo que es una composición musical, una composición pictórica o una composición literaria, pero la misma persona dudará si es preguntada acerca de la composición arquitectónica. Esto se debe a que la palabra composición se ha ido devaluando entre los arquitectos para ser sustituida por la palabra *proyecto*, más actual y dinámica. Parece que el arquitecto ya no compone, sino sólo *proyecta*, es decir, *lanza* una idea personal hacia adelante con el fin de resolver un problema.

La devaluación de la composición como disciplina procede del rechazo moderno a las maneras académicas y a la arquitectura de imitación estilística. Mies, por ejemplo, decía *no reconocer problemas formales* y sólo dedicarse a los problemas de construcción. Wright, por su parte, afirmó que *la composición ha muerto para que viva la creación.*[2] Este rechazo de la forma y la composición tenía un fuerte componente sentimental y formaba parte de una fuerte reacción de los artistas plásticos contra los valores de una sociedad decadente e injusta, confiada a las apariencias.

Con la cruel guerra del 14 los espíritus más sensibles de la época vieron como se confirmaban sus más oscuros presentimientos: el europeo más civilizado podía comportarse como el bárbaro más cruel, aunque no estuviera en juego su supervivencia. Este hecho, que hoy todavía sorprende, había sido anunciado por filósofos, como Nietzsche, cuando denunció el fetichismo de la razón en su obra *El ocaso de los ídolos* (1888), había sido presentido por artistas, como Kandinsky, cuando hizo notar que el cielo está vacío en *De lo espiritual en el arte* (1910) y había sido comprendido por psicólogos, como Freud, cuando, en *El malestar en la cultura* (1914), avisó a sus contemporáneos de que la decepción ante la barbarie del 14 no estaba justificada, pues el hombre civilizado *no ha caído tan bajo como vemos porque no se ha elevado tanto como suponíamos.*

El trauma que produjo la primera Guerra Mundial entre los artistas fue enorme. *A veces tengo la sensación de que sólo los hombres primitivos son todavía hombres genuinos, mientras nosotros nos parecemos a títeres desfigurados, artificiosos y arrogantes*, escribió Emil Nolde en 1914. El mismo año, Fernand Leger ironizaba con tristeza: *no hay nada más cubista que una guerra como esta, que divide limpiamente al hombre en varios pedazos y los lanza a los cuatro puntos cardinales.*

La desconfianza en la civilización condujo a muchos artistas a desconfiar de las Bellas Artes y a concebir su trabajo un acto de voluntario despojamiento. En poco tiempo, algunos llegaron a considerar aparentes y superficiales tanto la belleza de las figuras como el tema de las composiciones. El objeto de su nuevo arte fue la forma *pura* y abstracta pues con ella, el artista confiaba en que el hombre se pudiera aproximar a un fundamento sólido, estable y duradero, en el que poder confiar. *Cuanto más horrible se vuelve el mundo más abstracto se vuelve mi arte,* escribió Paul Klee en 1914. Franz Marc, el mismo año, dos años antes de morir en el frente de Verdún, escribió lo siguiente: *noté que el hombre era feo. Los animales parecían más amables y puros... y mi pintura se fue haciendo más esquemática y abstracta.*

En términos muy generales el rechazo de la composición académica se realizó de acuerdo con dos tendencias artísticas diferenciadas: la *racionalista,* que perseguía un orden objetivo en las cosas y la *expresionista,* que perseguía la expresión libre de un contenido interior. Así, mientras los idealistas de la razón abstracta pretendieron alcanzar la forma pura como representación de un orden o razón esencial, tratando de acceder a la estructura de las cosas para expresarla en sus obras de la manera más clara posible, los idealistas de la expresión libre confiaron en el poder de la intuición, el instinto y la improvisación, para representar en sus obras los contenidos más profundos del alma humana.

Para los idealistas de la forma pura, el acceso a un orden objetivo, a la forma o composición esencial de las cosas, debía elevar al hombre sobre lo circunstancial y hacerle participar (y disfrutar) del orden que rige el cosmos. Este ideal, sin embargo, no era muy diferente de aquellos antiguos ideales que los mismos artistas de vanguardia decían combatir. La sentencia *todo es medida, número y disposición equilibrada,* por ejemplo, aparecida en la revista *De Stijl,* podría atribuirse tanto a la escuela de Pitágoras como a Alberti.

Si la composición es la única expresión pura del arte, entonces los medios de expresión han de estar en completa conformidad con aquello que deben expresar. Si pretenden la expresión directa del universo, no pueden ser más que universales, es decir, abstractos, explicaba Piet Mondrian en la misma revista.[3]

Ahora bien, sólo gracias a su sólida formación técnica y académica, los artistas que persiguieron la forma pura pudieron rechazar el antiguo mundo de apariencias, pues sólo tuvieron que ir depurando sus primeras obras figurativas hasta presentar el entramado de relaciones invisibles que las sostenía. Una vez que el artista desvelaba el orden, el problema era someterse a él, concediéndole la máxima autonomía, hasta conseguir una forma coherente y equilibrada que lo expresara. El artista, en este caso, actuaba como un intermediario; como un *médium* consciente al servicio de una idea de orden (o un orden ideal).

Tengo que seguir componiendo, contestaba Paul Klee cuando se le reprochaba que su pintura no se parecía mucho al modelo: *esto me tira todo demasiado a la izquierda; tendré que poner un contrapeso a la derecha para restablecer el equilibrio.*[4] Cuando la palabra composición avergonzaba, se usaron otras, como *contracomposiciones, construcciones, suprematismos* o *prouns.*

Para decir *com-posición,* los griegos decían *syn-tesis,* y fue el espíritu de síntesis el que condujo a los artistas abstractos a presentar, a través de sus obras, la esencia universal de las cosas. *El espíritu de síntesis,* escribió el pintor Joaquín Torres García en el año 1930, *es el que está llamado a realizar la construcción total del cuadro, de una escultura y a determinar las proporciones en la arquitectura.* Lo que está bien en nosotros, aclaró, *es ese valor absoluto que concedemos a la forma.*[5]

Los idealistas de la expresión libre, por su parte, pretendían presentar en sus obras los acontecimientos, naturales y espirituales, que tenían lugar en lo más profundo del alma humana. El ideal que les movía era un ideal de romántica libertad, que también se oponía a los excesos de las Academias, al valor absoluto de la norma y al arte de imitación; pero los expresionistas, en lugar de buscar el orden en las cosas exteriores, lo buscaron en el interior del sujeto.

Los expresionistas se opusieron al *mudo*, bello y amable arte *impresionista*, pues el arte, si debía expresar los complejos acontecimientos que tienen lugar en el interior del alma, no podía reducirse a bellas composiciones y luminosos paisajes. Los expresionistas sentían que el interior del hombre no era claro y luminoso, como el amable arte impresionista hacía pensar, sino oscuro y conflictivo. Pronto su arte se alejó del orden y la bella apariencia, para presentar un mundo desconocido, en el que los aspectos más oscuros de la existencia también resultaban significativos. Fue entonces cuando las representaciones de los niños, los primitivos y los alienados, adquirieron un sentido inesperado. [6]

Al margen de análisis esquemáticos, como el que se acaba de presentar, los ideales racionalista y expresionista también pueden relacionarse con tendencias generales en el hombre presentes en cualquier época y cultura. Pueden relacionarse, por ejemplo, con los instintos *apolíneo* y *dionisíaco* que Nietzsche asoció al arte en su obra de juventud *El nacimiento de la tragedia.*[7]

Para Nietzsche, estos instintos eran potencias artísticas que brotan de la naturaleza misma, sin mediación del artista. El primero de ellos, que los griegos personificaron en Apolo (dios de todas las fuerzas figurativas, de la belleza, la luz y la claridad), conduce al hombre hacia el orden, la belleza y la mesurada limitación; el segundo, que personalizaron en Dionisos (dios de las fuerzas instintivas y la embriaguez), conduce al hombre a prescindir del orden y las limitaciones para dejarse llevar por un entusiasmo inconsciente y fundirse, en una alianza original, con el resto de los seres humanos. Este instinto dionisíaco, según Nietzsche, es el que fuerza al hombre a olvidarse de sí y a romper los límites de su yo, superando el *principio de individuación... ante la eruptiva violencia de lo general-humano y lo universal-natural.*

Según Nietzsche, mucho habremos ganado cuando nos demos cuenta de que *el desarrollo del arte está ligado a la duplicidad de lo apolíneo y lo dionisíaco* pues, entre estos impulsos, *la lucha es constante y la reconciliación se efectúa sólo periódicamente.*

Como se ve, esta comparación sólo es pertinente sólo si se considera que el objetivo del artista expresionista no es presentar en su obra la singularidad del alma individual, sino aquello que es común al alma humana. Las fuertes emociones, los instintos y los conflictos interiores no son lo que caracteriza el alma individual, sino lo que caracteriza el alma humana.

Los ideales racionalista y expresionista, por otro lado, también pueden relacionarse, quizás con más propiedad, tanto con las sensibilidades clásica y romántica (o clásica y pintoresca), tal y como se entendieron en el siglo XIX, como con los afanes de *abstracción* y *empatía* definidos por Worringer a principios del siglo XX. En cualquier caso, los esfuerzos por aproximarse a uno u otro ideal, así como los esfuerzos dedicados por algunos artistas a resolver las polaridades citadas, se tradujeron en una gran variedad de composiciones animadas por una saludable tensión; una tensión que hoy tiende a desaparecer, para dejar paso a una nueva polaridad, menos idealista sin duda, entre el nuevo arte de apariencias (el arte espectáculo) y el arte informal (aleatorio o casual).

En el campo de la arquitectura, dos obras ejemplares construidas en Berlín por Mies van der Rohe y Hans Scharoun, la Nueva Galería Nacional y la Filarmónica de Berlín, representan las diferencias y conexiones entre los ideales citados.

Según Kenneth Frampton, es dudoso que las diferencias entre los ideales que representan estas dos obras se puedan superar, *pues es posible que estén arraigadas en aquellos polos del pensamiento humano fundamentalmente distantes -el viejo cisma que se expresa, a veces, en términos de clásicos y románticos-.*[8]

Pero, según el propio Hans Scharoun, *lo moderno encierra también una parte de eterno... pues contiene la tradición en lo que ella tiene de viviente... La característica del paisaje espiritual puede ser dinámica o estática, y tal diversidad es generatriz del progreso. Sólo ella puede activar las fuerzas y superar las relaciones de oposición.*[9] La Filarmónica, de hecho, es una forma expresiva que no renuncia ni a la simetría ni a la centralidad.

De acuerdo con ello, y si se admite que las polaridades ideales son el fundamento de la vida espiritual (y por tanto del arte), la composición puede concebirse como síntesis o conjunción de ideales; así al menos lo entendieron los principales teóricos del arte del siglo XIX.

Ya se ha sugerido que la actual devaluación de la composición procede de un simple malentendido, pues los mismos arquitectos que negaron la composición nunca dejaron de componer. Esto permitió que algunos principios compositivos de la arquitectura moderna, como por ejemplo los cinco puntos de Le Corbusier, fueran interpretados en relación a los principios clasicistas que aparentemente combatían.[10] La palabra *composición*, además, fue recuperada en los 50, para ser aplicada a las obras de los arquitectos que cuestionaban la composición. Según Alan Colquhoun, *no sería la primera vez que un movimiento revolucionario ha tomado prestadas las estructuras e instituciones del mismo régimen que trataba de destruir.*[11]

Hoy sabemos que los maestros modernos, sin excepción, conocían muy bien los principios de la composición académica. Sabemos, además, que esos principios les sirvieron de referencia para sus creaciones libres, aunque a veces, inmersos en debates moralizantes e ideológicos, terminaron por avergonzarse de ellos y rechazar, cara al público, la forma y la composición. Un breve repaso a los dibujos y proyectos de juventud de los grandes maestros es suficiente para poner de manifiesto que la libertad y originalidad de sus obras se fundamentaba en una sólida formación y en la orientación de sus esfuerzos hacia un ideal.

El problema es que la formación, sin la intuición, no permite al arte llegar muy lejos. *Argumentamos, demostramos, apuntalamos: todas cosas excelentes, pero que no bastan para una totalización*, escribió Klee. La formación sólo es el necesario soporte para una floración. A este problema hay que añadir que, como reconoció Max Weber, los sistemas de valores (o ideales) no pueden defenderse científicamente porque, como ha ocurrido siempre y seguirá ocurriendo, *aquí luchan también distintos dioses entre sí.*

Los nuevos dioses presentan un mundo de fábula en el que los genios, sin esfuerzo ni formación, realizan obras maravillosas. Pero la confusión que introducen en el mundo del arte los mitos del arte sin forma y el artista sin formación, obliga a replantear, desde el origen, el problema de la forma artística. Descubrir sus fundamentos, que es tanto como reconsiderar el problema de la composición, es condición necesaria, aunque no suficiente, para aprehender y utilizar adecuadamente el capital heredado de los grandes maestros; es además condición necesaria, para aproximarnos a un arte original, que sea a la vez universal y expresivo.

EL CONCEPTO DE ESTRUCTURA FORMAL

Un arquitecto es un compositor. Su actividad más importante es componer y no diseñar. El diseño es la consecuencia de la lucha por componer. Todas las maravillosas sutilezas del diseño son para reforzar unos elementos que deben ser inseparables entre sí. Si tengo una idea clara que relacione los distintos elementos de manera que estos no puedan ser separados (cuando usted quita uno el conjunto se desmorona) entonces tengo el dominio completo del proceso de diseño y, por consiguiente, del diseño de todos los pequeños detalles, ya que estos se producen porque elementos vivos se han relacionado bien entre sí...

Louis Kahn. Entrevista con Peter Blake.

Para iniciar estas notas sobre la forma no se considera necesario replantear el significado de la palabra composición; bastará aceptar su significado habitual.

Componer significa *poner juntos* varios elementos o, lo que es igual, formar de varias cosas una sola que sea algo más que la simple suma o acumulación. La composición, por tanto, implica la presencia activa de elementos y relaciones.

Elemento es cualquier principio constituyente o cualquier parte integrante de algo. En lo que se refiere a la forma, un elemento debería tener suficiente autonomía como para poder separarse del conjunto aunque sólo sea mentalmente.

Las relaciones, por su parte, pueden definirse como el conjunto de vínculos estructurales que mantiene la cohesión entre distintos elementos y los integra en una totalidad superior. El orden de las relaciones constituye el orden formal.

No es necesario insistir en que la composición se refiere específicamente al problema de la forma; las analogías entre la composición arquitectónica, la musical, la literaria, la pictórica, etc. son válidas en tanto todas estas manifestaciones del arte son formas. Pero conviene precisar el término forma para no confundirlo con aspecto. El aspecto, aunque pueda ser un modo en que se manifiesta la forma, no es forma en sí mismo. (El trabajo que se tomaba Leonardo para descubrir en el interior de los cadáveres la lógica de su aspecto exterior no tenía fines morbosos).

Según Erich Kahler, *sólo en la medida en que el aspecto exterior constituye la apariencia exterior de una estructura, es decir, de una organización interna, de una coherencia en la organización de un ente limitado, pertenece a la forma.*[12] La unidad entre el orden interno de un objeto y su apariencia exterior se resume en el concepto de forma o estructura formal.

Quaroni, en sus *Ocho lecciones*, definió la estructura formal en los siguientes términos: *la estructura formal, a diferencia de la simple agrupación de elementos, es un todo formado por fenómenos solidarios de manera que cada uno de ellos dependa de los demás y no pueda ser sino en virtud de su relación con ellos; es decir, estructura es una entidad autónoma de dependencias internas.*[13] (Las pinturas están hechas, insistía Degas, de pigmentos y espacios con relaciones internas).

Esta idea de forma, que se identifica con la idea de composición, fue compartida por antiguos y modernos, y no existen razones de peso para que sea replanteada.

Según Leon Battista Alberti, *el modo de realizar una construcción* (o composición) *consiste en obtener una estructura compacta íntegra y unitaria. Se dirá íntegro y unitario*

aquel conjunto de elementos que no contenga partes escindidas o separadas de las demás, o fuera de su sitio, sino que en toda la extensión de sus líneas demuestre coherencia y necesidad.[14]

Y según Paul Klee, *el artista se esfuerza en agrupar sus materiales con tal lógica y con tal claridad que cada uno de ellos* (los materiales o elementos) *ocupe un sitio necesario sin que atente contra los demás.*[15]

Ambos textos, de hecho, enuncian algunas de las condiciones ideales de la forma artística o composición. Estas son las siguientes:

La *Unidad,* que obliga a la forma a presentarse como un todo completo y limitado, afectado por un principio de orden estructural.

La *Integridad,* que obliga a una presencia activa de todos los elementos que componen la forma sin que se pueda echar de menos alguno.

La *Coherencia* (de *cohesión*), que vincula los elementos entre sí mediante un sistema de relaciones que afecta tanto a los elementos como al conjunto.

La *Claridad,* que obliga a evitar la confusión.

Y la *Necesidad,* que obliga a prescindir de todo lo que resulte superfluo.

Estos condicionantes también se pueden descubrir en otros textos referidos a distintas artes, por ejemplo, de Aristóteles:

En el caso de la trama o intriga, la acción debe ser una e íntegra, y los actos parciales (elementos) *deben estar unidos de manera que cualquiera de ellos que se quite o mude de lugar, se cuartee y descomponga del todo, porque lo que puede estar o no estar en el todo no es parte del todo.*[16]

De Chejov:

Si en el primer acto de un drama se ve un fusil colgado de la pared, ese fusil tiene que utilizarse en el último acto.[17]

De Yeats:

Nuestras palabras deben parecer inevitables.

O Matisse:

En el cuadro, cada parte desempeña el papel que se le ha asignado, sea principal o secundario; todo lo que no sea útil en el cuadro va en detrimento suyo. (Los novelistas suelen decir: *el adjetivo, cuando no ayuda, mata*).

Es posible, además, enunciar otras dos condiciones de la forma (o la composición), más discutibles quizás, que son la *simplicidad,* o reducción a lo esencial que evite cualquier complicación innecesaria, y la *economía,* o reducción de la forma a los elementos y relaciones que impliquen un menor esfuerzo o coste material.

Los conceptos de simplicidad y economía, referidos a la arquitectura, deben matizarse, ya que su exclusiva consideración como condicionantes de la forma conduce a identificar *composición* y *disposición,* como hiciera Durand en sus *Lecciones de Arquitectura.*

Durand pensaba que la regularidad y la economía son los fundamentos de la forma arquitectónica. Una prueba de ello era la posibilidad de establecer una relación causa-efecto entre la buena disposición de las partes y el menor coste material de la construcción: según Durand, *un edificio será tanto más económico cuanto más simétrico, regular y simple sea.*

Sin embargo, la composición es algo más que economía y disposición. De hecho, fue el mismo Durand quien aclaró que la simplicidad, aunque proscribe absolutamente todo lo que es inútil, no está reñida con la variedad: *la arquitectura se puede reducir a un pequeño número de ideas generales y fecundas; a unos pocos*

elementos, pero suficientes para la composición de todos los edificios; a unas cuantas combinaciones simples, pero que dan lugar a unos resultados tan ricos y variados como las combinaciones de elementos en el lenguaje.[18]

Es cierto que, como afirmaba Anton Von Webern, *el arte es la capacidad para dar a una idea la forma más clara, aprehensible y sencilla posible,* pero es necesario diferenciar entre simplicidad ingenua, preconsciente, que no ha tenido contacto o no ha asimilado la complejidad de los fenómenos (simpleza), y la simplicidad consciente, resultado del máximo esfuerzo para mantener la complejidad sin perder la razón estructural que gobierna el todo.

El académico J. F. Blondel se refirió a la Bella simplicidad en los siguientes términos: *una arquitectura simple debería ser la más estimada de todas; la simplicidad es lo propio de las obras de los grandes maestros; comporta un carácter que el arte no puede definir y que el más hábil profesor no puede enseñar: ella sola puede encantar al alma y a los ojos; lleva a lo sublime y es siempre preferible, se diga lo que se diga, a esas composiciones forzadas que revelan el arte y a esa multitud de ornamentos con los que los hombres sin doctrina sobrecargan sus producciones, porque es más cómodo complacer el vulgo por la confusión de los miembros y la prodigalidad de la escultura, que por la simplicidad de la que hablamos: sólo un pequeño número de conocedores saben sentirla y apreciarla.*[19] La conocida sentencia de Mies, *menos es más,* tiene exactamente ese sentido.

Todas las condiciones de la forma enunciadas responden a un ideal de orden que se opone a lo desintegrado, lo incompleto, lo incoherente, lo confuso, lo complicado, lo contingente y lo arbitrario, pero que no tiene porqué oponerse a la variedad, la complejidad, la tensión o el conflicto o el contraste. Incluso las anomalías, las deformaciones o el montaje pueden concebirse como formas, si se refieren a un orden significativo que les conceda valor. Si la composición tratara de evitar toda complejidad, las estructuras resultantes carecerían de tensión y perderían, tanto su capacidad para representar un mundo complejo, como su capacidad para evolucionar. El conflicto, la variedad, los contrastes, las oposiciones y las rupturas, para bien y para mal, forman parte de la vida.

Hoy parece dudoso que la composición pueda reducirse a un sistema de reglas y normas ideales , simples o complejas, por muy reconfortantes que éstas sean. El ejemplo de la Academia de la Lengua es significativo pues, aunque mantiene que su cometido es *limpiar* y *fijar* el lenguaje, todos aceptan que el lenguaje es algo vivo en continua evolución. El lenguaje, como el arte, sólo vive gracias a las transgresiones, los mestizajes y las anomalías, que los propios académicos tratan -o trataron- de evitar: hoy sabemos que las únicas lenguas estables son las lenguas muertas.

Pero también es dudoso que la ausencia de normas, la simple transgresión o la negación de la herencia recibida, impliquen vitalidad, libertad u originalidad: la ausencia de un sistema de referencia estable suele producir complicación, confusión y arbitrariedad. El capricho es un atentado contra el sentido y, por tanto, contra la composición. Un arte que refleje un asunto puramente individual, escribió Jung, merece ser tratado como una neurosis.

Desgraciada o afortunadamente, las condiciones ideales enunciadas no son suficientes para que una forma sea expresiva. Para que esto ocurra, tendrán que referirse a su correlativas o complementarias: el orden a la libertad, la unidad a la diversidad, lo universal a lo particular, la claridad a la oscuridad, la simplicidad a la complejidad, como el mundo objetivo se refiere al subjetivo y lo colectivo a lo individual.

Todas las condiciones ideales enunciadas son condiciones necesarias de la vida y la forma artística, pero si la vida esta abierta al sentido, no parece muy sensato pretender que el problema de la forma quede determinado. La apertura al sentido es condición de libertad y la libertad, condición del arte.

Los idealistas pensaban que sólo de la libre reunión de los aspectos ideales que presenta el mundo surge el significado de la obra de arte. Pero algunos pensadores actuales piensan que nuestro mundo consiste en un conjunto de signos (convencionales o no) que sólo se refieren a otros signos. Entonces no hay mucha diferencia entre un signo matemático y una obra de arte: se imponen el escepticismo, la indeterminación y la *desconstructción*.

Otros pensamos, sin embargo, que las formas artísticas son las únicas capaces de presentar de manera inmediata la unidad esencial de la idea, esto es, la unidad que existe entre todos y cada uno de los distintos aspectos del ser que nuestra sensibilidad nos presenta: entre el tiempo y la eternidad, la vida y la muerte o, desde otro punto de vista, entre lo universal y lo particular, el objeto y el sujeto, la naturaleza y el espíritu, el orden y la libertad.

Las teorías sobre la forma artística que se gestaron a lo largo del siglo XIX, hoy casi olvidadas, insistieron en esa posibilidad. Por eso conocerlas es requisito imprescindible para conocer el sentido (o la falta de sentido) del arte actual.

LAS TEORIAS MODERNAS SOBRE LA FORMA ARTISTICA

Las distinciones clásicas entre materia y forma (en Aristóteles *hilemorfismo*) y entre forma y contenido (la primera constituida por principios, relaciones o razones y el segundo por un principio que atribuye a los objetos sentido y emotividad) han permitido relacionar la forma con los principios de *unidad en lo múltiple*, *coherencia armónica* y *claridad*.

Como ha señalado W. Tatarkievicz en su *Historia de seis ideas* el término *forma* ha sido interpretada de distintas maneras en función de su opuesto, correlativo o complementario.[20] El mismo distinguió entre la forma como *disposición de las partes* (correlativa a los elementos o partes constituyentes), forma como *lo que se da directamente a los sentidos* (correlativa al contenido), la forma como *límite o contorno del objeto* (correlativo a la materia), la forma como *esencia conceptual* (opuesta a los accidentes circunstanciales) y la forma como lo que pone *a priori* la mente al objeto percibido (opuesta a lo que se da desde fuera a través de la propia experiencia).

También se puede distinguir, como hizo Mario Perinola en su libro *La estética del siglo XX*, entre forma suprasensible (*eidos* en griego y *species* en latín), forma sensible (*morphé* en griego y *forma* en latín) y forma de las acciones (*schema* en griego y *habitus* en latín), entre otras posibilidades.[21]

Todas estas interpretaciones se pueden referir a la forma artística y, aunque en la composición interesan particularmente las dos primeras, es decir, la forma definida como *estructura formal* y la forma como lo que se da a los sentidos, todas se encuentran relacionadas entre sí, condicionándose mutuamente.

Por otro lado, también es posible prestar atención al tipo de relación que se establece entre los correlativos mencionados, por ejemplo, entre forma y configuración o entre forma y contenido, como ocurre en las teorías de la *pura visualidad* y la *empatía*, que se verán más adelante.

Naturalmente, todas las teorías sobre la forma se encuentran condicionadas por las concepciones del mundo y el arte de su tiempo, presentándose a veces como el enfrentamiento entre una de las variables y todas las demás. Sin embargo, cada nueva concepción de la forma debía tener en cuenta las anteriores, bien para refutarlas o bien para completarlas presentando alguna aportación original. En cualquier caso, el número de variables siempre aumentaba.

En el siglo XIX, por ejemplo, después de que la Ilustración y el Romanticismo extremos forzaran la realidad para reducir la forma a sus componentes de fría razón y pura emoción, parecía necesario proponer alternativas integradoras. Estas alternativas surgieron del idealismo alemán.

Las distintas teorías sobre el problema de la forma en el arte, particularmente las que se desarrollaron a lo largo del siglo XIX, son también el antecedente de nuestra concepción del arte. Estas teorías no interesan porque fueran más o menos originales; interesan por tres razones fundamentales: son el fundamento del arte del siglo XX, siguen siendo poco conocidas y mantienen, a pesar de los años transcurridos, toda su actualidad. Hoy es posible verlas como concepciones complementarias del mundo que, integradas, podrían contribuir a aclarar el confuso panorama del arte actual.

A continuación, se presentan algunas de las más importantes e influyentes:

TEORIAS IDEALISTAS

El idealismo, en general, considera que la forma artística es la representación de una idea. Pero esta idea no es la idea a la que nos referimos hoy cuando decimos *he tenido una idea.* La idea del idealismo se refiere a la esencia real de las cosas, es decir, a la esencia formal e ideal de todo lo que se presenta ante nuestros sentidos. No es, por tanto, la idea del empirismo, que brota del individuo particular y es equivalente a *ocurrencia,* sino la Idea impersonal, trascendente y original, que antes se escribía con mayúsculas.

La palabra idea procede del verbo griego *eidein* (*ειδω*), ver en el sentido de conocer, e *idea* (*ιδεα*) o *eidos* (*ειδοσ*), visión de la esencia.

Platón pensaba que todo aquello que se da a nuestra percepción es sólo apariencia; que el mundo sensible es sólo el reflejo imperfecto del mundo ideal-real. Según Platón, solemos confundir nuestra percepción con la realidad, pero sólo percibimos los reflejos que la verdadera realidad, las Ideas, proyectan sobre el mundo. Nos ocurre, pues, lo mismo que a los hombres encadenados en su fabulosa caverna, cuando pensaban que las sombras que proyectaban sobre la pared frente a ellos las personas que pasaban por detrás, eran la única realidad.

La última realidad que produce las sombras, según Platón, es la Idea (en la fábula el fuego o el sol y en la teoría, la Belleza o el Bien), que se encuentra más distante de la comprensión de los encadenados que las personas reales que proyectan su sombra. (Todavía hoy, los términos *reflexión* -de reflejo- y *especulación* -de espejo- siguen aludiendo al descubrimiento de la esencia de las cosas partiendo del reflejo que las Ideas producen sobre el mundo).

Platón, consecuentemente, negó que la Idea pudiera manifestarse en el arte, pues el arte de su época era un arte técnico (τεχνη) que se fundamentaba en la imitación .[22]

Platón rechazó todas las artes de imitación, como la poesía y la pintura, por *alejarse de la naturaleza en tres grados.* La pintura, se preguntaba, *¿es la imitación de la apariencia o de la realidad? De la apariencia,* contestaba. *El arte de imitar está, por consiguiente muy distante de lo verdadero, y si ejecuta tantas cosas es porque no toma sino una pequeña parte de cada una.*[23] En otras palabras, pensaba que el arte no podía aproximarse a la idea pues sólo reflejaba un aspecto falso de ella como ídolo o fantasma (ειδολον o φαντασμα). La Idea podía aparecer en la *dialéctica* cuando ésta ilumina progresivamente la esencia de las cosas para determinar su participación en el principio y la razón del orden natural (λογοσ).[24] Según Platón, sólo el filósofo y el arrebatado, cuando éste se encuentra poseído por la divina manía (μανια), podían aproximarse a la Idea.

Fue Aristóteles el que planteó la posibilidad de que el productor de una representación dejara de ser un mero copista, falsificador de la realidad, para convertirse en un corrector de sus imperfecciones y adecuar su obra, como en el caso de la tragedia, al orden ideal de las cosas. El productor de la obra ahora podía aprehender la belleza ideal para reflejarla en la forma de sus producciones.[25] Según G. Morpurgo-Tagliabue, *con Platón lo bello* (la idea de lo bello) *superó al arte y con Aristóteles el arte aventajó a lo bello.*[26]

A pesar del tiempo transcurrido, el idealismo de Platón y Aristóteles ha logrado mantener parte de su vigencia. Emmanuel Kant (1724-1804), por ejemplo, que ha sido considerado el sistematizador del racionalismo moderno, puede relacionarse con el idealismo (los neokantianos lo relacionaron con Platón)

al menos en un aspecto: para Kant el espacio, el tiempo y la causalidad eran *formas a priori* de la intuición o sensibilidad. Según Kant, la forma de los objetos procede de la idea *a priori* que necesariamente nos hacemos de ellos y no de la percepción del objeto como aquello que se presenta a los sentidos; en otras palabras, leemos en la experiencia lo que antes hemos puesto en ella.

Pero la separación que realizó Kant entre formas *a priori* y realidad exterior no facilitaba la relación entre la idea y la forma artística. La belleza ideal debía ser necesariamente desinteresada y sin finalidad, al margen de cualquier uso y del espacio real, siempre útil.

Kant se conformó con explicar que la obra de Edmund Burke, *Investigación filosófica acerca del origen de nuestras ideas de lo sublime y lo bello* (1756), era la investigación más importante publicada en el mundo del arte. Kant, en el fondo, era un romántico, pues debe tenerse en cuenta que, para Burke, lo sublime estaba por encima de lo bello. (Mientras en la obra de Burke lo sublime se relacionaba con los estados violentos que experimenta el hombre ante la naturaleza salvaje, con los sentimientos de miedo y terror que experimenta ante los oscuros bosques, los abismos o los mares tormentosos, lo bello se relacionaba con el equilibrio clásico, con el orden y sus efectos de sosiego y racionalidad).

Después de Kant, el idealismo y el romanticismo pudieron convivir.

El idealismo alemán del XIX fue un movimiento de origen romántico que reaccionó contra el racionalismo ilustrado de la Revolución y contra el empirismo, pero que también se enfrentó al irracionalismo, para mantener la inteligibilidad del mundo, al relativismo, para defender la vigencia de un orden, al positivismo, para afirmar la unidad y el sentido del mundo, y al pragmatismo, para mostrar que la verdad y el conocimiento no pueden reducirse a simples medios que sirvan a la organización práctica de la existencia.

Con el idealismo el arte volvió a considerarse la manifestación sensible de una idea, y el arte, el modo fundamental de autorrealización del espíritu por medio del hombre. La frase que Hölderlin escribió en su obra *Hiperión* (1797), *el hombre es un dios cuando sueña y un mendigo cuando reflexiona*, resume el aspecto más romántico del idealismo.

Schiller y el idealismo de la libertad.

Johann Christoph Friedrich Schiller. (1759-1805).

Escritos sobre estética.[27] (1793-1803).

Schiller fue un poeta y dramaturgo, amigo de Goethe, que admiraba y criticaba la obra de Kant a la vez que apoyaba sus teorías estéticas en los textos de la antigüedad clásica. Injustamente eclipsado por Hegel, puede hoy considerarse el nexo entre el idealismo clásico y las teorías de la forma de finales del XIX.

Pensaba que lo bello nos produce placer por la *simpatía* que sentimos hacia los objetos externos. Pero esta *simpatía* debe entenderse en su acepción original, es decir, como la conformidad participación entre nuestros sentimientos (*syn-pathos*) y los acontecimientos externos.

Según Schiller, la simpatía hace que lo bello se sienta como *proporción* (o magnitud de las partes que depende de la fuerza del todo), *perfil* (o victoria sobre las partes de la fuerza configuradora) y *acorde* (o predominio de la concordancia sobre la diversidad). De acuerdo con estos principios, el arte permite al hombre

desplazarse de lo subjetivo a lo objetivo, de la sensibilidad a la razón (o forma ideal), como final de un proceso que comienza en la materia informal, se continúa en la forma y culmina en la perfección y la belleza.[28]

Para Schiller, el arte es la expresión más desarrollada de la libertad y, por tanto, de la verdadera naturaleza del hombre.[29] Pero el auténtico arte no busca *sumir al hombre en el sueño de un instante de libertad,* sino hacerle efectivamente libre, despertando y formando una fuerza en él que desplace el mundo sensible hacia lo objetivo. En otras palabras, el arte es una fuerza capaz de transformar el mundo sensible (del sujeto) en una obra libre *que domine lo material con ideas.* Según Schiller, el mundo sensible es sólo una carga de materia bruta sobre nosotros y un poder ciego que nos oprime.

Ser libre es *estar determinado por sí mismo*, es decir, de dentro afuera. Pero, sólo con la ayuda de la *técnica* puede exponerse sensiblemente la libertad. Esa *técnica* a la que se refería, era muy parecida a la *tékne* de los griegos: el modo de producir las cosas *bien*, conforme a su verdadera naturaleza; en palabras de Schiller, el surgir natural o el producir artístico conforme a la ley.

La *forma técnica,* la que se deja tratar según la regla, da ocasión al entendimiento para preguntar por el fundamento de la determinación, pero no es necesario que el entendimiento conozca la regla, basta que sea guiado por ella: *no hay que más que contemplar una sola hoja de árbol para apreciar la imposibilidad de que lo múltiple en la misma se haya podido ordenar así casualmente y sin regla alguna. La reflexión inmediata sobre el aspecto de la hoja enseña esto sin que uno necesite comprender la regla en cuestión.*[30]

La forma, por tanto, es el enlace de las partes constitutivas del objeto; el enlace que permite unir lo *múltiple material* en un todo. Este enlace presupone que la fuerza que actúa sobre el todo es superior a las fuerzas que actúan sobre cada parte. La fuerza que actúa sobre el todo, al conciliarse con las fuerzas que actúan sobre las partes, se convierte en una fuerza creadora (libre y natural) que, imponiéndose al caos, da lugar, tanto a la vida, como al arte y la belleza. Según Schiller, *en toda gran composición es necesario que lo individual se someta a restricción para dejar hacer efecto al todo.*

Si la naturaleza es el principio interno de la existencia de todas las cosas y, a la vez, el fundamento de su forma (su necesidad interna como condición de libertad), la forma debe ser *autodeterminante* y estar *autodeterminada*: la forma es autodeterminante, en tanto la regla está dada por la propia naturaleza, y debe estar autodeterminada, en tanto se encuentra regida por la cosa misma.

La forma es *autónoma en la técnica* pues el uso subjetivo de la forma no puede suprimir la objetividad del fundamento: el fundamento de la libertad que se adjudica al objeto yace en él mismo, en su propia ley de formación. La forma es semejante al juego en tanto confía a la regla la aparición de la libertad.

Una composición tiene valor artístico cuando las distintas partes de que consta juegan unas con otras de tal manera que, al jugar, cada una se pone sus propios límites. Cuando esta restricción es efecto de su libertad, cuando lo individual se pone a sí mismo su propio límite, la composición es bella. Cuando las formas, por ejemplo de los animales, sirven ciegamente a la fuerza de la gravedad, respondiendo con masa, estabilidad y pesadez, no resultan bellas sino *toscas;* su movimiento, además, resulta *torpe.* Por el contrario, cuando la masa es dominada por la forma, es decir, por las fuerzas interiores vivas, aparece la belleza. Según Schiller, la victoria de las formas orgánicas sobre la fuerza de la gravedad es un símbolo de libertad, por ejemplo, la forma de un ser alado en vuelo.

Para que aparezca la belleza, no sólo se requiere que la naturaleza de la cosa sea su forma técnica (reglada), sino también que la técnica misma aparezca determinada por la naturaleza de la cosa. La naturaleza (o libertad de la cosa) debe implicar el consenso espontáneo de la cosa con su técnica. Un ejemplo de falta de correspondencia entre forma y técnica sería la copa de un árbol recortada como una esfera. En este caso, la naturaleza de la esfera exige que sea perfectamente esférica, pero la esfericidad entra en conflicto con la naturaleza del árbol, que es su forma natural: *y nos place cuando el árbol, desde su libertad interna, anula la técnica que le ha sido impuesta.*

Schiller pensaba que la belleza es una fuerza domada por sí misma, una limitación que brota de la fuerza. Esta es una fuerza que también se manifiesta en la vida del hombre y la colectividad, cuando reprimen los instintos, vinculados a la materia, para elevarlos a una manifestación de vida superior. La *autolimitación* es el sacrificio que se impone lo individual para armonizarse con la libertad del todo, pues la armonía (entre partes o individuos) nace precisamente de que cada cual, por libertad interna, se prescriba la restricción necesaria para que el *todo* pueda exteriorizar su libertad.

En su ensayo *Sobre el uso del coro en la tragedia* (1803), Schiller aclaró: *yuxtaponer configuraciones fantásticas arbitrariamente no significa encaminarse a lo ideal, así como representar imitativamente lo real efectivo no significa representar la naturaleza.*

El arte sólo es verdadero cuando abandona lo que se da a los sentidos para volverse hacia lo real-ideal. *Es tan sólo la naturaleza de lo imitado* (su ley libremente expresada) *lo que esperamos encontrar en una obra de arte.* La materia (la naturaleza de la materia que se usa para imitar, por ejemplo, de la piedra en la escultura) tiene que perderse en la forma (en la naturaleza de lo imitado). El cuerpo tiene que perderse en la idea y la realidad efectiva, en la aparición. Aunque Schiller no podía saberlo, esto fue lo que ocurrió con el arte técnico de los primitivos y con algunas representaciones del arte abstracto moderno, por ejemplo, con las *figuras reclinadas* de Henry Moore.

En resumen, para Schiller belleza es *naturaleza* (o libertad) *conforme a arte* (o *técnica*). Bello es lo que existe por sí mismo, natural y libremente, conforme a la regla. El fundamento de lo bello es la libertad pero la técnica sólo contribuye a la belleza cuando sirve para representar esa libertad. *Libertad en la aparición* (de la idea o ley) *es ciertamente el fundamento de la belleza, pero "técnica" es la condición necesaria de nuestra representación de la libertad.*

El idealismo absoluto de Hegel.

Georg Wilhelm Friedrich Hegel. (1770-1831)

Introducción a la Estética.[31] (1835-38).

Hegel admiraba a Schiller, pero su relación con el arte fue más racional que sensible. Según Hegel, *lo Bello artístico es superior a lo Bello natural porque es un producto del espíritu....sólo lo espiritual es verdadero... lo Bello natural es pues un reflejo del espíritu.*[32] Ahora bien, el arte no ofrecía, para él, el medio más perfecto para acceder a lo espiritual: *el pensamiento, en este aspecto, le es superior.* Platón, de nuevo, planea sobre Hegel.

En la jerarquía de los medios que sirven para expresar lo absoluto (la Idea), *la religión y la cultura nacida de la razón ocupan el grado más elevado, muy superior al arte.* El pensamiento constituía, para Hegel, *la naturaleza más íntima y esencial del espíritu.*

Hegel pensaba que *la obra de arte es incapaz de satisfacer nuestra última necesidad de lo Absoluto*; pensaba que el arte era una manifestación sensible de la idea, de lo absoluto o verdad, pero el hecho de que el arte fuera sólo sensible suponía una limitación que no tenía el pensamiento. Según Hegel, el espíritu posee el poder de pensar en sí mismo y en todo lo que emana de él, por ejemplo en el arte (y así justificaba la necesidad de su *estética*).

Hegel, como Platón, desconfiaba del arte, pero aspiraba a desentrañar, pensándola, su naturaleza más íntima. También pensaba que el arte de su tiempo ya no participaba de la vida como lo hizo en otros tiempos, cuando participaba del destino de la religión y la filosofía, y cuando las obras de arte eran la expresión más elevada de la idea. *Ya no estamos en condiciones de apreciar el arte en su justo valor, de darnos cuenta de su misión y de su dignidad... el arte no ocupa ya, en lo que hay de verdaderamente vivo en la vida, el lugar que ocupaba en el pasado; su lugar ha sido llenado por las representaciones generales y las reflexiones.*

Hegel pensaba que el arte romántico de su época, al poner en primer plano la *inspiración* y la fuerza generadora del genio inconsciente (y a este respecto citó, con ironía, los buenos servicios que rinde una botella de Champaña), impedía a las formas aproximarse a la idea.

El arte, en definitiva, era para él una especie de manifestación alienada del espíritu, mediante la cual el espíritu objetivo se reconoce en su esencia (el Pensamiento) por relación a lo que no es, es decir, a eso *otro* diferente que es la sensibilidad. Por medio de la obra de arte, el hombre intenta exteriorizar la conciencia que tiene de sí mismo; intenta verse desde fuera, se enajena y hace que sus sentimientos aparezcan ante él como algo exterior, objetivándolos en cierta medida. Mediante el arte el hombre se re-crea a sí mismo para olvidarse de lo particular y aproximarse a lo universal, pero esta recreación es sólo aparente; es un aspecto parcial del espíritu que no debe confundirse con la idealidad absoluta del pensamiento. Las obras de arte, por tanto, eran sólo para él, *sombras sensibles de la Idea.*

En cualquier caso, la tarea del arte consiste en conciliar la idea y su representación sensible (forma) para configurar con ellos una *libre totalidad*. El arte, así, se une a la tarea del pensamiento para conciliar los contrarios: la libertad con la necesidad, lo particular sensible (del sujeto) con lo universal abstracto (del objeto), la naturaleza con el espíritu, etc. Esa tarea, pensaba Hegel, está determinada por la evolución del espíritu.

El espíritu, antes de llegar a su esencia absoluta, debe pasar por distintos grados de evolución. A estos grados (o momentos) del espíritu le corresponden distintos grados (momentos y manifestaciones) del arte.

En un primer momento, el arte aspira a la unidad absoluta entre la forma (la representación sensible) y el contenido (idea). Pero sólo puede aspirar a ello, pues la forma y el contenido no llegan a conciliarse. Es el momento del arte *simbólico u oriental* y tiene su máxima expresión en la arquitectura.

En este primer momento del espíritu, la forma no es adecuada a la idea. La idea, entonces, trata de apropiarse de ella violentándola. La consecuencia es que la forma se queda en un estado de intento, y puede aparecer sublime, pero no bella: *se obtienen así gigantes colosos, estatuas con cien brazos y cien piernas.* Al intentar que la forma sea adecuada a la idea y no conseguirlo, aparece lo monstruoso, se desfigura la forma y se convierte en grotesca.

La arquitectura, con su pesada masa y con su obligación de seguir las leyes naturales (a las leyes de la estática y a las abstractas leyes de la simetría) es el arte

simbólico por excelencia. Pero la arquitectura, al trabajar sobre la naturaleza objetiva, abre la vía hacia lo absoluto (que aquí Hegel personificó en Dios). La arquitectura *le erige templos, le crea estancias y le limpia el terreno*, es decir, le *recorta* y delimita el espacio; le prepara la naturaleza, en definitiva, para recibirle.

Gracias a la arquitectura, el mundo orgánico exterior experimenta una purificación; el mundo orgánico es ordenado por el hombre de acuerdo con la ley natural para aproximarlo al espíritu. *Y el templo de Dios, la casa de la comunidad, queda lista.*

La entrada plena de Dios en el mundo se encuentra representada, para Hegel, por el momento *clásico* del arte.

En ese momento, el contenido (o idea) recibe la forma que le conviene. Entonces, *lo ideal del arte se eleva en toda su realidad.* La representación más adecuada a ese momento del arte es la figura humana y el modo artístico que mejor se corresponde con él, la escultura.

El templo ha recibido un alma, un contenido espiritual, bajo la forma de un dios creado por el arte. Pero este dios (con minúscula en Hegel) tiene ahora forma humana. Se ha humanizado. La figura humana esculpida es la representación sensible del espíritu absoluto.

Curiosamente, ya no piensa Hegel que la figura humana sea un símbolo del espíritu, pues la estatua reproduce la figura divina misma.

El arte *clásico*, a pesar de que logra una adecuación absoluta entre forma y contenido, tiene para Hegel una debilidad: es sólo arte y, como se ha visto, una forma alienada del espíritu.

Esta insuficiencia conduce de nuevo a una ruptura entre el contenido y la forma; a una especie de vuelta al simbolismo, pero que Hegel interpretó como un progreso. Denominó este nuevo momento del arte *romántico o cristiano.*

Ahora la idea se libera de la forma para ofrecerse directa y libremente a la sensibilidad. La subjetividad, pues, es la base del arte romántico.

La conciencia de la subjetividad, que eleva al hombre por encima del animal, implica también la conciencia de su participación en el espíritu. (El hombre *por el hecho mismo de que sabe que es un animal, deja de serlo*). Esa conciencia subjetiva de su participación en el espíritu se convierte ahora en el contenido real del arte. Ahora aparece lo sensible como una parte esencial de la idea.

El espíritu entonces goza de plena libertad y, seguro de sí mismo, no teme las aventuras ni las sorpresas, y no retrocede ante los caprichos de las formas. El mundo interior (el sujeto) celebra su triunfo sobre el mundo exterior (el objeto o la idea) y afirma ese triunfo negando todo valor absoluto a las manifestaciones sensibles. Las manifestaciones sensibles del arte romántico son circunstanciales y dependen del sujeto. Lo absoluto (el Dios que surgió con las formas simbólicas) aparece transmutado en *eso otro* que no es su esencia, es decir, en sensibilidad, individualidad y subjetividad.

Las artes que se corresponden con este momento del arte son, según las características del material, la pintura (relaciones entre colores), la música (relaciones entre sonidos) y la poesía (relaciones entre signos sonoros). Con el arte romántico, culmina un proceso espiritual que comenzó cuando el hombre ordenaba la naturaleza para recibir a Dios y terminó cuando se liberó de la materia y se hizo un mundo a medida del sujeto, condicionado por la sensibilidad, es decir, por el *vasto dominio de los sentimientos, del querer y del no querer humanos.*

El idealismo trascendental de Schelling.
Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling. (1775-1854).
Filosofía del arte.[33] (1802-1803).

Para Schelling la belleza se produce siempre que lo ideal y lo real entran en contacto, es decir, cuando lo real se acerca al *arquetipo* o idea. Mucho más vinculado al mundo del arte que su amigo Hegel, llegó a identificar espíritu y naturaleza.

La naturaleza se desarrolla desde lo inorgánico a lo orgánico, desde el espíritu inconsciente al consciente y desde éste al arte, que es la culminación de toda la vida del espíritu. El arte, por tanto, no trata de imitar la realidad sino que reproduce (o recrea) la propia actividad inconsciente de la naturaleza. En palabras del propio Schelling, tiende a resolver la contradicción entre lo inconsciente y lo consciente haciendo que se den la mano tiempo y eternidad.

Esta interpretación del idealismo, que también debe mucho a Schiller, hace que Schelling pueda relacionarse con algunos de los más influyentes pensadores del siglo XX, como Freud, Jung, Jaspers y Heidegger, pero también, con las ideas de Nietzsche y Darwin.

Anticipándose a las teorías evolucionistas que interpretaron la evolución natural como el producto de la conjunción entre azar y necesidad, y llegando incluso más lejos al aplicarlas al arte (*el arte se comporta en el mundo ideal como el organismo en el real*), Schelling consideró que el arte era la última etapa de un proceso natural. El arte, como la naturaleza, es la *síntesis o compenetración recíproca de la libertad y la necesidad.*

Para Schelling una figura era bella cuando la naturaleza la ha conformado actuando con la máxima libertad y dentro de la más estricta necesidad y regularidad. *Dado que la oposición de lo general y lo particular, de lo ideal y lo real, se expresa por primera vez en el mundo ideal como oposición de la necesidad y la libertad, el producto orgánico expone esa oposición todavía sin superar (porque aún no está desarrollada) y la obra de arte la representa anulada... Necesidad y libertad se comportan como lo consciente y lo inconsciente. Por esa razón, el arte se basa en la identidad de la actividad consciente y la inconsciente.*[34]

En sí, belleza y verdad son lo mismo, pues idealmente ambas implican identidad entre lo subjetivo y lo objetivo: la verdad, intuida subjetivamente, y la belleza, objetivamente, como imagen reflejada.

Por medio del arte se representa objetivamente la creación divina... la acertada palabra alemana, Einbildungskraft (imaginación constructiva), *significa en realidad la capacidad de unificación en la que, de hecho, se basa toda creación.*[35]

Por eso, en los que sólo imitan, sólo se puede admirar el artificio con que se consiguen la apariencia de lo natural, sin unirlo a lo divino. Todo arte es construcción y toda construcción es representación de las cosas en lo absoluto. Schelling interpretó esta representación como integración de polaridades: de lo ideal y lo real, lo infinito y lo finito, lo general y lo particular, lo inconsciente y lo consciente, la libertad y la necesidad.

El ensayo de Peter Burger, *Crítica a la estética idealista*, puede servir para profundizar en las relaciones entre la teoría idealista y el arte actual.

Las teorías idealistas se enriquecieron enormemente con las aportaciones de un hombre singular, que malgastó buena parte de sus energías ridiculizando e insultando a Hegel. Me refiero a Schopenhauer.

En su obra principal, *El mundo como voluntad y representación* (1819), Schopenhauer presentó el arte y la vida como manifestaciones de la misma *Voluntad* esencial que mueve al cosmos. Al igual que los idealistas, pensaba que arte es conocimiento puro de lo unitario, de lo típico y universal, de las ideas percibidas en las cosas, frente a lo gracioso y atractivo (*reizende*) de la ocurrencia, que sólo satisface al individuo particular. Hay que aclarar que la *Voluntad* de Schopenhauer, con mayúscula, no era la voluntad individual que hoy concebimos, sino la fuerza vital inconsciente que mueve y ordena el mundo.

Gracias a Schelling y Schopenhauer, entre otros, quedó claro que la Naturaleza y la Idea sólo eran aspectos complementarios de la vida y el arte. Al menos, así lo entendieron el arquitecto Gottfried Semper y la mayoría e los estudiosos del arte posteriores a él.

TEORIA IDEAL-MATERIALISTA

Gottfried Semper. (1803-1879).[36]

Los cuatro elementos de la arquitectura. (1851).
Teoría de la belleza formal. (1856-1859).
El estilo en las artes técnicas y tectónicas o Estética práctica. (1860-1863).

Semper se oponía al idealismo absoluto de Hegel y consideraba que la materia, la finalidad y la técnica eran los valores positivos que condicionaban la forma. No obstante, se distanció del materialismo exclusivista al matizar que, *es la materia la que debe servir a la idea y no la determinante exclusiva de su aparición.*

El principio fundamental de sus teorías es que el hombre, cuando se orienta por su instinto artístico, tiende a reproducir el orden del Universo. La belleza formal, el arte y el estilo, proceden por tanto del orden natural, pudiéndose establecer una relación causal entre las fuerzas que actúan en la naturaleza (*momentos*) y el orden estructural de las formas, tanto naturales como artificiales.

En su obra *Die vier Elemente der Baukunst* (Los cuatro elementos de la arquitectura), realizó una clasificación de las formas producidas por las artes industriales según los modos tradicionales de trabajar los materiales (o la naturaleza del material), diferenciando entre el arte aplicado a la cerámica, a la industria textil, a la carpintería y a la albañilería, y refiriendo el origen de la arquitectura a las construcciones textiles de pueblos primitivos, al ensamble y la urdimbre como *estructuras-decoración.*

Según Semper los cuatro elementos de la arquitectura, basamento, hogar, estructura portante-techo y membrana de cerramiento, que vio confirmados en la cabaña caribeña expuesta en la exposición londinense del año 1851, se correspondían con distintos materiales y técnicas, entendidas éstas como maneras arquetípicas y simbólicas de trabajar los materiales: el basamento estereotómico, con la mampostería; el hogar, con el trabajo del metal y la cerámica; el esqueleto estructural tectónico, con la carpintería; y el cerramiento, con el tejido y el trabajo de anudado.

En la introducción a su obra *Theorie des Formell-Schönen* (Teoría de la belleza formal), titulada *Atributos de la belleza formal,* definió la *tectónica* (de *teckton,* artífice u operario) como el arte de construir formas que toma como modelo la Naturaleza, es decir, un arte cósmico en el sentido de orden y ornato (cosmética).[37]

La tectónica implica acuerdo y coincidencia entre orden *macrocósmico* y *microcósmico*, en un primer estadio, cuando el hombre adorna su cuerpo, por ejemplo, con las pinturas rituales, los tatuajes o las escarificaciones, decorativas y significativas, que implicaban decoro en el ritual. Estas manifestaciones tectónicas se continuaron en la cerámica, la construcción de utensilios y la arquitectura. Esta última, aunque más evolucionada, también se refiere a la armonía, el ritmo (*euritmia*) y la *analogía* (o proporcionalidad) que presentan las formas naturales.

La distinción entre los modos *tectónico* y *estereotómico* de construir es hoy clásica y se refiere a la que existe entre el ensamble de elementos, lineales o superficiales, y el corte de un sólido virtualmente homogéneo. En cualquier caso, para Semper, el elemento tectónico básico más significativo era el nudo (o unión anudada que podía dar lugar tanto al ensamblaje como al tejido de revestimiento), y la esencia de la arquitectura se encontraba en el diálogo y transición entre el basamento estereotómico y la estructura tectónica.

En la introducción a la obra *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, order praktische Aesthetic* (El estilo en las artes técnicas y tectónicas o Estética práctica), insistió en su teoría empírica del arte, aunque idealista, al estudiar la lógica interna de las formas como la manifestación de un orden natural (cósmico, trascendente e ideal) que debía afectar tanto a las creaciones naturales como a las humanas, en definitiva, también creaciones naturales. Su objetivo era *deducir los principios generales y los rasgos fundamentales de una teoría empírica del arte*. No un manual para la práctica del arte ni una historia del arte, *sino su modo de formación*, resaltando sus leyes intrínsecas que, en el mundo de las formas artísticas, proceden de la naturaleza y evolucionan desde las artes técnicas a la arquitectura, del mismo modo que ella.

Es necesario añadir que Semper entendía el desarrollo del arte como una evolución cíclica de lo informe a lo formado (Renacimiento) y de lo formado, de nuevo, a la informalidad, que consideraba característica del momento artístico que vivía: el Eclecticismo.

El idealismo de Semper era racionalista y naturalista a la vez. Según Semper, las fuerzas que actúan sobre la naturaleza lo hacen según leyes (o reglas) que podrían compararse con las de un juego. Pero gracias a ese juego, el hombre evoca la perfección que le falta, fabrica un mundo en miniatura en el que las leyes cósmicas se manifiestan. *En el juego, el hombre satisface su instinto cosmogónico.*

Las distintas fuerzas naturales (*momentos*) que actúan en el juego se reflejan en la forma artística y condicionan su configuración. El fenómeno, forma natural u objeto artístico desarrollado, se confronta así con las fuerzas naturales *como contrapunto* (o respuesta) *objetivo* (de la forma en sí) y *subjetivo* (de la intención). Estos *momentos* o fuerzas de la configuración, actúan en la generación de las formas en correspondencia con las tres dimensiones del espacio: altura, anchura y profundidad.

Para configurar la unidad, las formas se ordenan en relación con los *momentos* de tres maneras diferentes para dar lugar a las tres condiciones necesarias de la belleza formal (*propiedades estéticas de la belleza formal* o *propiedades de lo bello)*; estas son las siguientes:

Simetría (parte de la *euritmia*) que implica unidad u orden *microcósmico*: completo y cerrado en sí mismo, pero referido directamente al orden natural.

Proporción que implica unidad u orden *microcósmico*: de las formas individuales, entre sus partes y entre las partes y el todo.

Y *dirección*, que implica unidad u orden del movimiento: de dirección de crecimiento según el *eje de configuración* (*gestaltungaxe*) y dirección de movimiento según la *dirección de volición* (*willensrichtung*).

Concibió la simetría como un modo parcial de la euritmia, o yuxtaposición cerrada y alternada, *con cadencias y cesuras*, de partes del espacio de igual forma o de formas alternas, por ejemplo, en un cristal o una flor regular que alterne la estructura de sus elementos, radios o pétalos.

La euritmia era *simetría cerrada* en sus dos acepciones, física y abstracta (perfecta) e implicaba unidad formal en torno a un centro y regularidad. Era la simetría por rotación, tanto en el espacio como en el plano, de las formas minerales, de los cristales de nieve, de las flores y los polígonos o poliedros y la esfera, que es la forma eurítmica más elemental, aunque carezca de la autoridad de la simetría. Para Semper, los cristales representaban el orden inferior (máximo y elemental) de la naturaleza, en tanto aparecen como estructuras muy unitarias, completas en sí mismas e indiferentes al exterior, que tienen un sólo momento o fuerza generadora desde el centro y que implica a la vez, simetría, proporción y dirección.

Las formas simétricas, en cambio, no son completamente cerradas en sí mismas, como las radiales. Representan un orden superior, *con el que se viste la naturaleza orgánica*, por ejemplo, el que aparece en las hojas, o en las plantas respecto a su eje de crecimiento vertical, aunque en éstas con matices, ya que las plantas son eurítmicas al considerar, en lugar de su proyección simétrica sobre un plano vertical, la proyección horizontal que pone de manifiesto la organización radial de las ramas.

Por otro lado, las plantas se encontrarían en relación *macrocósmica* con la tierra, pues el tallo o tronco (dirección de crecimiento) coincide con el radio de la tierra, respondiendo a la ley de la gravedad y manifestando la *autoridad macrocósmica* de la euritmia (en la organización de las ramas sobre el tronco) y de la simetría (de su equilibrio general y de las hojas) como momentos dominantes que generan su configuración.

La *proporción*, o ley de proporcionalidad, se observa en las formas radiales y regulares, pero aparece mucho más desarrollada en las formas orgánicas que se articulan, bien de abajo arriba o de delante hacia atrás. Esta articulación se suele producir generalmente entre tres partes; en vertical, entre la *base* (o soporte), el *miembro dominante* (o culminación-cabeza) y el *miembro intermedio* (cuerpo sustentante y sustentado, idealmente, *media proporcional*). La relación entre las partes se encuentra condicionada por la resolución del conflicto entre la fuerza de la gravedad y el crecimiento vertical en el primer caso y entre el movimiento y la inercia (o resistencia al movimiento), en el segundo. La estructura del hombre, entonces, representaría la culminación de este proceso al verse afectada por todas las autoridades mencionadas.

Pensaba que la belleza formal surge cuando las *autoridades* que se corresponden con cada uno de estos modos (las que quieren destacarlo sobre los demás) interactúan juntas armónicamente. Entonces, la forma alcanza la unidad más elevada posible: la *unidad de propósito* o *idoneidad de contenido*. En arquitectura, por ejemplo, esta *unidad* expresaría la Idea (con mayúscula en Semper), bien como autoridad de la euritmia (la regularidad de las pirámides y templos circulares), como autoridad de la simetría y proporción (en las fachadas de los monumentos y la proporción vertical de torres y cúpulas) o como *autoridad de la dirección* (en la organización direccional de los templos).

El templo griego era, para Semper y los idealistas, el paradigma de perfección artística, pues en él se consiguió la máxima unidad de propósito en la más pura armonía. La *unidad en la variedad* y el *reposo en movimiento,* que caracterizan los templos griegos, eran el reflejo de la armonía del cosmos, condiciones de la *idea* y la belleza formal.

Más adelante Schmarsow, apoyándose en la teoría de Semper, refirió el origen de la arquitectura a la formación de un espacio tridimensional vacío que el hombre configura alrededor de su cuerpo, tanto para su protección física, como para satisfacer sus propias exigencias espirituales.[38]

TEORIAS FORMALISTAS: desde la *Pura visualidad* a la *Gestalt.*

La *Pura visualidad* de Konrad Fiedler. (1841-1895).
Sobre el juicio de las obras del arte plástico.[39] (1876).

El pensamiento de Fiedler se ha considerado antecedente y justificación del arte abstracto desarrollado por las vanguardias. La conocida frase de Paul Klee *el arte no reproduce lo visible; hace visible,* expresa en pocas palabras su fundamento. De cualquier manera, Fiedler resulta fundamental para comprender el tránsito del idealismo re-creador, basado en el espíritu y la naturaleza, a un subjetivismo configurador, intuitivo y expresivo. La teoría de Fiedler es, a grandes rasgos, el punto medio entre el idealismo de la *forma pura* y el expresionismo.

El fundamento del arte, según Fiedler, no se encuentra ni en la belleza, que también apreciamos en determinadas formas naturales, ni en el contenido (o los significados), que es circunstancial y anecdótico. El fundamento del arte, se encuentra en la forma, que es la *expresión* visible de un fundamento natural. El arte, entonces, es una expresión natural del mundo que se fundamenta la visión intuitiva que tenemos de él cada vez más clara y ordenada. El contenido de la forma artística, por su parte, sería su mismo formarse (o *configurarse*) para expresar la ley.

Su teoría de la *Pura visualidad* (*Sichtbarkeit*) partió de la distinción establecida por Kant entre la percepción subjetiva (que determina el sentimiento de placer o displacer) y la objetiva, que es la representación de la cosa en sí y el objeto del arte. Según Fiedler el arte debe entenderse como el desarrollo autónomo de un proceso activo interior (no contemplativo ni intelectual) que va desde la percepción visual (pura, sensible, intuitiva e imaginativa) a la expresión clara (concreta, duradera, rica y significativa) de lo visto.

El objetivo del arte es *configurar lo informe*, es decir, elevarse sobre la naturaleza para conjurar su apariencia visible, fugaz, arbitraria y confusa, obligándola a manifestarse con claridad y poner de manifiesto la ley. La forma artística, entonces, no pretende distanciarse de la naturaleza sino, por el contrario, la mayor aproximación posible a ella, que es, penetrar en sus fundamentos.

En su ensayo *Sobre el juicio de las obras del arte plástico,* explicó la actividad artística como una elevación desde la sensación a la intuición y desde la intuición a la expresión. *Para el artista el mundo es sólo apariencia; a él se aproxima como a un todo que aspira a reproducir como totalidad en su intuición.*

Intuir equivale a la aprehensión sensible de aquello que es esencial en la realidad aparente. La sensación por sí misma, especialmente si resulta placentera, en lugar de ayudar puede convertirse en un impedimento para acceder a la intuición creativa. *Si, por ejemplo, persistimos en la sensación de la belleza de un objeto, podemos penetrarnos por completo de esta sensación, convertirla en el contenido predominante de nuestra existencia momentánea, sin por ello avanzar un paso en el dominio intuitivo del objeto.*

La intuición es una fuerza singular del espíritu humano que lleva al hombre a aprehender de manera inmediata y natural la razón de los fenómenos. La intuición, fundamento de la actividad artística, no es caprichosa, sino virtud necesaria, enigmática y gratuita (o libre) del talento artístico. Gracias a ella el artista se eleva de los fenómenos hasta comprender su necesidad.

La actividad artística no es ni imitación esclava ni descubrimiento arbitrario, sino configuración libre. *Comienza cuando el hombre se ve enfrentado al mundo como algo infinitamente enigmático en su apariencia visible, donde, impulsado por una necesidad interna, se apodera espiritualmente de la confusa masa de lo visible y la convierte en existencia configurada.* La actividad artística, basada en la intuición, es totalmente original y autónoma, es decir, independiente de otras formas de intuición, como la racional (o filosófica) y la científica; es una actividad espiritual que prolonga (y se incorpora) a las fuerzas que actúan en la naturaleza. En este sentido, Fiedler puede considerarse un continuador de las teorías de Schiller y Schelling.

En su ensayo *Sobre el origen de la actividad artística* (1887), Fiedler siguió desarrollando su inicial concepción de la actividad artística para acercarla a su idea de *pura visualidad.* De nuevo afirmó la autonomía de la visualidad por tratarse de un proceso activo que evoluciona, gracias a la actividad formadora de la visión, desde la sensibilidad a la intuición y desde ésta a la configuración, es decir, a la expresión de la ley. En este aspecto, coincide con los idealistas.

Según Fiedler, la actividad artística se remonta desde lo subjetivo hasta lo objetivo. Lo subjetivo se refiere a la capacidad del artista para ejercer libre y gratuitamente su actividad; lo objetivo, a su capacidad para expresar la ley como si estuviera proyectando la naturaleza hacia adelante. Aunque en este punto coincidía con Schiller, encontró más dificultades que él para relacionar arte y naturaleza: *el arte no es naturaleza, puesto que significa una elevación, una liberación de los elementos a los que generalmente está ligada la conciencia del mundo visible; y, sin embargo, es naturaleza: pues no es sino el proceso en el que es conjurada la apariencia visible de la naturaleza y obligada a una manifestación cada vez más clara y desvelada de sí misma.* Como se ha indicado, este *desvelar* intuitivo no es el desvelar del pensamiento, la ciencia o la contemplación; es el desvelar autónomo de la visión configuradora o *pura visualidad* como actividad formadora: *mientras cada paso que se da por la senda del saber y del conocer requiere un gasto de energía intelectual, el mundo que se nos presenta como sensiblemente perceptible es como un regalo desde que nacemos. La misma naturaleza enseña el uso de los sentidos.*

A pesar de todo, mientras nos encontremos en el dominio de lo sensible estaremos en el punto más bajo del proceso.

Cuando aislamos la actividad del sentido de la vista y llenamos con ella todo el espacio que le corresponde en nuestra conciencia nos enfrentamos a las cosas de este mundo como fenómenos visuales en sentido propio, pero lo que percibimos como visual en nuestra conciencia son fragmentos incoherentes, apariencias fugaces y transitorias. Entonces, nos encontramos desvalidos e inseguros.

Por el contrario, *al trazar aunque sólo sea un contorno hacemos para la vista algo que jamás podemos hacer para el tacto: creamos algo que nos presenta la visualidad del objeto y al hacerlo producimos algo nuevo, algo distinto de lo que antes constituía el ámbito de nuestra representación visual.* Para Fiedler, trazar un contorno es ya un acto formativo que desarrolla el proceso de la visión. Trazando un simple contorno, constatamos que la apariencia de las cosas no domina toda su visualidad.

Lo que distingue al artista es que no se entrega pasivamente a la naturaleza ni se abandona a los estados de ánimo, sino que pretende apropiarse de lo que se le ofrece a sus ojos. Por paradójico que parezca, el arte empieza allí donde la contemplación acaba. El artista no se distingue por un talento intuitivo especial ni porque sea capaz de ver más o de una manera más intensa... Se distingue más bien porque el talento singular de su naturaleza le permite pasar directamente de la percepción intuitiva a la expresión gráfica: su relación con la naturaleza no es contemplativa sino expresiva.

En tal caso, el poder que ejerce el contexto histórico sobre el quehacer artístico es infinitamente pequeño comparado con el poder que ejerce la naturaleza al equipar al hombre con más o menos talento formante.

La conciencia del artista es una conciencia que ningún pensamiento puede alcanzar, pues le permite acceder inmediatamente a una configuración positiva vinculada a *cualidades fijas*. Se trata de una alta conciencia que se aproxima a las fuerzas inconscientes que rigen la naturaleza. *Y allí donde el artista se disuelve en lo que hace, donde se olvida de él mismo... experimenta en su actividad esa elevación suprema de la conciencia en la que cree despertar a la verdadera aprehensión del fenómeno visible.*

En definitiva, el proceso artístico implica tomar conciencia del mundo visible para *configurar lo informe*, para crear formas concretas y duraderas allí donde parece que sólo existen impresiones dudosas y transitorias, para elevar las impresiones visuales recibidas a una claridad y determinación cada vez mayor. El proceso artístico es siempre un proceso de la confusión a la claridad, de lo inferior a lo superior, de lo imperfecto a lo perfecto: en palabras de Fiedler, *de la imprecisión del proceso interior a la precisión de la expresión exterior.*

Estas teorías de Fiedler influyeron en el pensamiento de Hildebrand y en las *historias sin nombres* de Wölfflin y Frankl.

La teoría de Adolf von Hildebrand. (1847-1921)
El problema de la forma en la obra de arte.[40] (1893).

Hildebrand fue un escultor que adjudicó a la representación en el plano (y en relieve) el valor artístico más significativo. Para Hildebrand el objetivo del arte plástico era *retirar de lo cúbico lo inquietante.*

Pensaba que la representación sólo tiene valor artístico si *abstrae* en el plano, de manera significativa, las relaciones espaciales reales, lo que suponía afirmar *la poca importancia de la medida de la profundidad real para la aprehensión del volumen;* algo evidente en la pintura, pero que Hildebrand extendió a la escultura y la arquitectura.

Según Hildebrand, sólo partiendo del efecto de una imagen lejana podemos abstraer correctamente el valor de la forma. Más adelante se verá que así también lo entendió Worringer cuando definió la abstracción como selección en el plano de los rasgos expresivos fundamentales de los objetos y cuando calificó como *abstractos* los relieves egipcios.

El problema plástico del escultor consiste en conseguir que la obra presente siempre al espectador una imagen uniforme, semejante a la que nos ofrece la visión lejana de los objetos; una imagen que libere a la naturaleza del cambio y del azar y haga que la forma real (*daseinsform*) alcance la verdadera unidad y la plena fuerza expresiva. Esta imagen, unitaria, uniforme y expresiva a la vez, sólo puede conseguirse mediante la representación de la ley en el plano.

Esta idea de Hildebrand estaba condicionada personal e ideológicamente, pues pretendía reforzar el valor artístico de su propia obra escultórica frente a las plásticas esculturas de su contemporáneo Rodin.

Según Hildebrand, la escultura no tiene por qué dejar al espectador en un estado intranquilo o desagradable ante lo tridimensional o lo cúbico. *Sólo cuando cause el efecto de un plano, aunque sea cúbica, adquirirá forma artística, es decir, significado para la representación visual.*

La coherencia, la unidad y el significado de la obra plástica se obtienen poniendo todos los elementos que la componen al servicio de la unidad de la imagen.

Con este fin... el artista elimina todos los rasgos débiles y poco significativos situándose en una posición ventajosa frente a la naturaleza. Mediante este *sistema purificador* (la abstracción), la imagen llega a convertirse en obra de arte.

El formalismo de Heinrich Wölfflin y Paul Frankl

Heinrich Wölfflin. *Renacimiento y Barroco* [41] (1888) y *Conceptos fundamentales de la Historia del Arte* [42] (1915).

Paul Frankl. *Principios fundamentales de la Historia de la Arquitectura.*[43] (1914)

Influido por el idealismo de Kant y Hegel, Heinrich Wölfflin definió la arquitectura como un arte de la masa corpórea que evoluciona por una necesidad interior cuando se agota la generalidad del sentimiento de las formas según sus propias leyes, es decir, cuando las leyes que rigen las formas dejan de resultar significativas para la colectividad (*teoría de la obsolescencia*).

Wölfflin interpretó la evolución de la arquitectura desde el Renacimiento al Barroco, en función de cinco pares de categorías formales. De acuerdo con su teoría, las primeras de cada par, correspondientes al Renacimiento, habrían evolucionado hacia las segundas, del *pintoresco* Barroco.

Estas categorías son las siguientes:

- Lo lineal y lo pictórico.

La tendencia a lo lineal, propia del Renacimiento, se manifiesta en que la línea y el límite guían la visión de las formas. Esta tendencia obliga a que los elementos queden definidos por contornos y superficies claramente delimitadas.

La tendencia a lo pictórico, propia del Barroco, conduce a prescindir de los límites para favorecer la unión entre los distintos elementos.

Así, mientras en el primer caso el interés se centraba en la aprehensión de los distintos elementos *como valores concretos y asibles*, en el segundo, cada elemento se integraba en la totalidad *como si fuese una vaga apariencia.*

Según Wölfflin, si lo lineal puede asociarse con lo estático y lo proporcionado, lo pictórico se podría asociar al movimiento y a la infinitud.

- *Lo superficial y lo profundo.*

La valoración de la superficie, propia del Renacimiento, hace que la forma se entienda a partir de planos y estratos diferentes que deben integrarse.

La valoración de la profundidad, propia del Barroco, implica relación y continuidad entre el elemento y el fondo, *y la vista organiza las cosas en el sentido de anteriores y posteriores.*

- *La forma cerrada y la forma abierta.*

La primera implica rigor tectónico y un elevado nivel de orden perceptible (que, en ocasiones procede de la estricta aplicación de una serie de reglas). La segunda, en cambio, implica *una relajación de las reglas y del rigor tectónico.*

- *Lo múltiple y lo unitario.*

La valoración de lo múltiple hace que en el ensamble clásico cada componente defienda su autonomía a pesar de lo trabado del conjunto, es decir, *que lo particular este supeditado al conjunto sin perder por ello su ser propio.* La valoración de lo unitario, por el contrario, requiere la concentración de partes en un motivo y *la subordinación de elementos bajo la hegemonía absoluta del uno.*

Mientras la valoración de lo múltiple exige un *análisis* que permita delimitar cada elemento para hacer inteligible su relación con el conjunto, la valoración de lo unitario requiere de una *síntesis* capaz de hacer prevalecer el conjunto sobre las partes.

- *La claridad absoluta y la claridad relativa.*

La claridad absoluta implica que la claridad del motivo sea tan importante como la claridad del conjunto, mientras la claridad relativa *no hace necesario que la forma se ofrezca en su integridad: basta con que se ofrezcan los asideros esenciales.*

Paul Frankl continuó y amplió estas teorías estudiando por separado diferentes *fases evolutivas de la forma*: de la *forma espacial*, de la *forma corpórea*, de la *forma visible* y de la *intención del propósito*, correspondientes a su vez, a cuatro períodos de tiempo concretos, determinando al final, sus características comunes y distintivas.

Intentando tan sólo ver las obras con los ojos de Wölfflin... mis medios más importantes fueron el análisis de cada construcción en sus cuatro elementos básicos: espacio, cuerpo, luz y objeto (estructura), *así como los conceptos de Renacimiento y Barroco como contrastes polares.*[44] Para Frankl, el contraste más significativo era el que se producía entre la *composición aditiva* (de los años 1420-1550) y la *divisiva* (de 1550-1700).

Las teorías de Wölfflin y Frankl pueden relacionarse tanto con la teoría de la *pura visualidad*, como con la teoría de la *voluntad artística* definida por Riegl; con la *pura visualidad*, porque presentaron las formas como una función exclusiva de sus leyes de configuración, es decir, en función de sus características morfológicas más relevantes, al margen del contexto y de su capacidad para expresar determinados contenidos; con la *voluntad artística*, porque presentaron el desarrollo del estilo como un proceso natural que trasciende las características nacionales y los artistas individuales.

En cualquier caso, los estudios de Wölfflin y Frankl anticiparon el análisis tipológico moderno pues, partiendo de los principios formales deducidos de los objetos particulares, llegaron a unas conclusiones generales válidas para cada uno de los períodos estudiados.

Las teorías de la *Gestalt*

Mediante el término alemán Gestalt (forma, figura o configuración) la forma se identificó con la configuración esencial de lo que se percibe.

Desde que el filósofo Christian von Ehrenfels (1859-1932) definió la *figura* como una totalidad perceptiva esencialmente superior a la suma de las partes (*Sobre las cualidades de la figura,* 1890), la psicología de la Gestalt se ha opuesto a la psicología clásica que separaba sensación y percepción. (La psicología clásica distinguía entre la sensación, que se refiere a las cualidades de las cosas, como el tamaño el color, la textura etc., y la percepción, síntesis posterior de las sensaciones). Los teóricos de la Gestalt, por tanto, rechazaron que la percepción fuera un compuesto de sensaciones primarias para concebirla como una composición inmediata y espontánea de éstas. -La Escuela de Berlín estuvo representada principalmente por Max Wertheimer (su fundador, con *Teoría de la forma.* 1925), Wolfgang Köhler (*Psicología de la forma.* 1929) y Kurt Koffka (*Principios de la psicología de la forma.* 1935)-.

Según la teoría de la Gestalt, sólo se perciben configuraciones (*gestalten*). Las configuraciones son estructuras perceptivas que no se definen por sus elementos constituyentes, sino por las relaciones que vinculan a estos elementos. (Aunque un círculo sea mayor o menor, se construya con unos elementos u otros, se seguirá dando a la percepción como la gestalt autónoma *círculo*).

La percepción, además, se organiza de manera espontánea según leyes invariables. Algunas de ellas interesan al arte, especialmente al arte abstracto, en tanto prescinde de las configuraciones naturales para "inventar" otras nuevas.

Estas son la *ley de simplificación, pregnancia* o *buena forma,* por la cual *todo campo perceptivo tiende a organizarse de la manera más simple, equilibrada y regular posible,* su variante, la *ley del completamiento o clausura* y, quizás la más conocida, que relaciona de manera dual y ambivalente el fondo con la figura. (Según el danés Rubin, todos los datos sensibles se organizan inmediata y espontáneamente de tal manera que unos aparecen cono figura y otros como fondo: la figura se identifica con la forma, con lo estructurado, lo próximo, lo limitado y con carácter de cosa, mientras el fondo, con las características contrarias, con lo informe, no estructurado, lo lejano, ilimitado y con carácter de sustancia).

Por otro lado, Theodor Lipps también destacó la importancia de la "figura" al describir, como después haría Arnheim, la operación que realiza un caricaturista cuando selecciona intuitivamente los rasgos esenciales de un rostro para convertirlos en una configuración significativa. Es conocido que Rudolf Arnheim aplicó las teorías de la Gestalt al arte del siglo XX (*Arte y percepción visual* [45] 1957), y Gombrich, a las artes decorativas de otros momentos y culturas (*El sentido del orden* [46] 1979).

Por último, Anton Ehrenzweig pretendió superar la *teoría de la forma* proponiendo, frente a la supuesta visión analítica y articulada de la Gestalt, una visión *sincrética,* indiferenciada y subliminal, que procedía de la visión desenfocada y global que Piaget había descubierto en los niños. Según Ehrenzweig, *mientras el principio de la Gestalt consciente fuerza a escoger una figura definida, la atención multidimensional abarca tanto la figura como el fondo"... "la percepción indiferenciada puede aprehender, en un sólo acto de comprensión indiviso, datos que para la percepción consciente serían incompatibles.* [47]

Pero también propuso estrategias inarticuladas de montaje visual, comparables a las producidas por el arte surrealista y los sueños:

La teoría de la Gestalt, al observar por doquier figuras articuladas (o figuras en nacimiento) y no prestar atención a las experiencias formales inarticuladas, cometió la "falacia del psicólogo.... Freud ha demostrado que las experiencias formales inarticuladas son mensajeras de la mente inconsciente; nuestra falta de disposición a concederles la atención debida quizá esté relacionada con nuestra reticencia general a reconocer el papel de la mente inconsciente en nuestra vida mental [48]

En cualquier caso, todas las teorías formalistas aquí agrupadas se basan en la *configuración* como una actividad fundamental del hombre que le lleva a captar espontáneamente, y posteriormente a expresar, los rasgos estructurales de lo que se percibe.

TEORIA DE LA VOLUNTAD ARTISTICA (*KUNSTWOLLEN*)

Alois Riegl. (1858-1905). *Problemas de estilo. Fundamentos para una historia de la ornamentación.*[49] (1893).

Riegl definió la *Kunstwollen* (*voluntad artística*) como el momento primario y *a priori* que determina la forma. Según Riegl, los *momentos* definidos por Semper, la utilidad, la materia prima y la técnica, actúan a posteriori, por lo que, en lugar de determinar la forma, simplemente la condicionan.

En el primer capítulo de su obra principal, Riegl definió el concepto de *voluntad artística* al constatar que los útiles de hueso producidos por los *trogloditas de Aquitania*, que habían sido recientemente descubiertos, presentaban motivos figurativos y geométricos que no podían vincularse a un origen técnico-material. No podían proceder de los entrecruzamientos característicos de la técnica textil, pues estos primitivos, al vestirse con pieles que sólo tenían que coser, no necesitaban dicha técnica.

Según Riegl, el impulso artístico que llevó a los primitivos a decorar el útil, no puede proceder de la técnica textil, como suponía el determinismo materialista, *sino más bien, de la decidida volición artística* de dichos pueblos. Esta primaria volición fue definida por Riegl en los siguientes términos: *un impulso artístico inmanente que existía antes de toda invención, de toda protección textil para el cuerpo y que, luchando por abrirse paso, condujo al hombre a formar un mango de hueso con la figura de un reno.*

Los motivos geométricos que aparecen en útiles y vasijas de la antigüedad, no deben hacer pensar que tuvieran como modelo los ritmos y simetría de la técnica textil o que *nacieran, por decirlo así, de ésta. Hoy nadie puede decir si los más antiguos ornamentos lineales, como los podemos observar, por ejemplo, en los utensilios de los habitantes de las cavernas de Aquitania, fueron primeramente tallados en huesos, grabados en maderas o cáscaras de frutas, o tatuados en la piel.*

Riegl, al reparar en que el estilo geométrico apareció espontáneamente en toda la superficie terrestre, incluso en pueblos aislados que no tuvieron las influencias de otros, llegó a la conclusión de que la voluntad artística del hombre aparece, desde el origen, dirigida a romper las barreras técnicas. No obstante, admiraba al gran *maestro* Semper y aceptaba, en términos generales, sus teorías expuestas en *Der Stil*, lo que no le impedía manifestar que reducir el origen de todo arte a la técnica textil y al trenzado de esteras (que también suponía la reducción de los adornos de superficie al *principio de revestimiento*) era una *estimación exagerada.*

Riegl pretendía mostrar que el arte decorativo no es un producto que evoluciona a partir de la técnica, sino una manifestación natural y original del hombre que puede relacionarse con distintas técnicas, pero que no tiene por qué estar determinado por ellas. El objetivo declarado de su investigación era disminuir la importancia creadora que, *inmerecidamente*, se atribuye a la técnica en el campo de las formas artísticas.

Ahora bien, la lectura que hizo de la teoría de Semper (como de la de Darwin) es parcial. La *Idea*, que Semper escribía con mayúscula, quedó reducida en su obra a una idea con minúscula que, no obstante, superaba el deseo de imitación mecánico-materialista para conducir a la libre voluntad creadora. De esta manera, Riegl transformó el idealismo cósmico de Semper en un idealismo de la voluntad: una especie de empirismo que podría entrar tanto en la psicología de los pueblos como en la psicología del artista individual. El *instinto cósmico* que, según Semper, conducía al hombre a producir de acuerdo a la técnica y la finalidad quedó transformado en libre creación de una *voluntad* imprecisa.

Es verdad que Riegl citó las formas de espiga y las líneas en zig-zag grabadas en los huesos de reno pero, curiosamente, afirmaba no encontrar en ellas copias de la naturaleza, sino *puras formas elementales destinadas a adornar una superficie*. Nada quedaba en su teoría de los *momentos de la configuración* de Semper ni de posibles relaciones entre las formas y los significados. Para Riegl esta vinculación se correspondía con una fase más evolucionada del proceso artístico.

La historia del arte, así, se presentaba como una continua lucha contra la materia; una lucha donde no era lo primordial la herramienta o la técnica, sino el pensamiento creador cuando asume la tarea de ensanchar el mundo y enriquecer su sentido.

Para Riegl (como para numerosos estudiosos condicionados por la primacía del arte figurativo desde el Renacimiento), la escultura, en tanto reproduce las formas naturales en sus tres dimensiones, era más antigua y primitiva que el relieve o la pintura. Esto lo justificó, al igual que Hildebrand, porque la representación en superficie exige del ingenio humano la eliminación de una dimensión, la profundidad, para transformar los objetos en *algo* que no existe en realidad y que hubo de inventar libremente el hombre.

Al abandonar la corporeidad y contentarse con la apariencia, se libera la fantasía de la severa observancia de las formas de la naturaleza, dando paso a un trato y a unas combinaciones menos serviles de aquellas. El final de este proceso es la decoración geométrica pura, donde el artista crea con la propia línea, *sin tener a la vista un modelo inmediato y acabado de la naturaleza*.

Las configuraciones geométricas que se formaron con la línea recta, el triángulo, el cuadrado, el rombo, el zig-zag, el círculo, la línea ondulada y la espiral, cumplían con las leyes artísticas fundamentales de la simetría y el ritmo. Pero el estilo decorativo abstracto y geométrico, aunque más perfecto que el naturalista, es también inferior, pues ha sido, según Riegl, propio de los pueblos que atravesaban una etapa de civilización descendente.

Esta interpretación lineal del arte decorativo, desde la plasticidad mimética de los primitivos a la abstracción libre que *crea* formas para destacar la ley, ha estado vigente hasta hace pocos años, siendo defendida por Hauser frente a los que defendían el proceso evolutivo contrario.

Ahora bien, si atendemos a los datos de que hoy disponemos, es posible concluir que la imitación plástica y la estilización, sea tridimensional o bidimensional, figurativa o abstracta, aparecieron al mismo tiempo como

maneras correlativas de representar el mundo. Todas se encuentran presentes en el arte de la antigüedad y todas llegaron en algún momento a convivir, incluso a veces, en la misma pieza.

La intención de Riegl era sustituir la vieja idea de estilo (fija, normativa y clasificatoria) por una idea más flexible y viva, la *voluntad artística*, que pudiera referirse a un fundamento existencial. No importaba tanto que este fundamento no quedara muy bien definido.

Más adelante, en el año 1920, Panofsky (*Alois Riegl y el concepto de kunstwollen*) amplió el sentido de la *voluntad artística* desde un nivel psicológico primario hasta la esfera filosófico-trascendental. Pero también podría ampliarse a la esfera de las *concepciones del mundo* (*Weltanschauung*), tal y como fueron definidas por Dilthey en el año 1911.

Riegl no pretendía tanto. Se conformó con analizar los motivos decorativos de superficie y estudiar la decoración floral, desde la cultura egipcia a la árabe, para demostrar que los arquetipos formales no dependían de las condiciones técnicas particulares sino de la decidida *voluntad artística* de los pueblos.

TEORIA PSICOLOGISTA O DE LA EMPATIA (*EINFÜHLUNG*).

Theodor Lipps. (1851-1914)

Los fundamentos de la Estética.[50] (1891).

La teoría de la empatía, aplicada anteriormente al ámbito de la psicología por Robert Wischer, relacionó el arte con la capacidad del hombre para proyectar su vida interior sobre los objetos exteriores. (En psicología, la *empatía* es la capacidad para ponerse en el lugar del otro).

Para Lipps, el fundamento del arte lo constituyen las potencialidades del *yo* propias del vitalismo naturalista. En este sentido, la principal potencialidad del *yo* es proyectarse hacia el mundo exterior para convertirlo en algo animado (y con sentido).

La *empatía* hace que el hombre proyecte sus emociones y sentimientos en las formas de manera que, a la vez les transfiere parte de su vida espiritual, las formas le devuelven sus emociones transformadas. Ante un capitel dórico, por ejemplo, cabe una observación óptica, que hace de él un simple elemento de articulación, y una observación estética, condicionada por la sensación del espectador ante el peso que soporta dicho elemento.

La *empatía* es el vehículo y condición fundamental del goce estético y podría relacionarse con el concepto de *apercepción animadora* (la *belebende apperception* que Wundt definió como la fusión de sentimientos y significados que da lugar a la fantasía y al mito) y con la *participación mística*, o indiferenciación entre sujeto y objeto que el antropólogo Lévy-Bruhl encontró en los primitivos y Jung extendió también al hombre actual. (¿Quién no se enfada con los objetos?).

Los conceptos de *abstracción* y *empatía* en Worringer.
Abstracción y empatía.[51] (1908).

Worringer definió los *afanes* de abstracción y empatía como los dos polos extremos entre los que se mueve la sensibilidad artística del hombre.

Partió del principio de la empatía con la intención de demostrar que este principio no puede aplicarse a todos los campos del arte. Según Worringer, la empatía sólo se corresponde con un aspecto determinado de la actividad artística: con el impulso que lleva al hombre a aproximarse hacia lo orgánico. Para demostrarlo tuvo que apoyarse, tanto en el concepto de *voluntad artística* de Riegl, como, sin citarlo, en la *pura visualidad* de Fiedler.

Pensaba que el objetivo de la obra de arte no es la imitación de las formas naturales, sino la expresión de un *sentimiento vital frente al cosmos* o *voluntad artística.* Ahora bien, el afán de empatía sólo puede considerarse un supuesto de la *voluntad artística* cuando ésta tiende hacia lo realista-orgánico, es decir, hacia un naturalismo expresivo que va más allá de la imitación. Sólo en este caso, lo que hace bella la forma es el sentimiento vital que oscuramente introducimos en ella. Pero ante una pirámide, continuaba, no es posible hacer tal afirmación. Nos encontramos, entonces, ante un impulso diametralmente opuesto al afán de empatía que tiende a negar lo que constituye su particular satisfacción, es decir, lo orgánico. Se trata del *afán de abstracción,* una tendencia *primordial artística,* también instintiva, que nos impulsa a buscar la ley entre el caos de los fenómenos.

El afán de abstracción también surge de la voluntad de arte de los pueblos, pero en lugar de encontrarse condicionado por una relación confiada entre el hombre y el mundo, como ocurre con la empatía, lo hace condicionado por la fuerte inquietud y temor que siente el hombre frente a los fenómenos amenazantes y caóticos de la naturaleza. Es, en definitiva, un impulso hacia la trascendencia de los fenómenos particulares paralelo al impulso religioso. Un impulso que consiste en elevarse sobre los fenómenos para liberarlos de su condición arbitraria y casual; para aproximarlos a su valor absoluto y poder encontrar seguridad y reposo en la necesidad de la ley.

Al definir las características del afán de abstracción, Worringer no pudo resistir la tentación de aplicarlas al momento que vivía. Dejó claro que el afán de abstracción era propio de los pueblos en su más primitivo nivel cultural, que el hombre de un nivel superior, dominado por el intelecto y la costumbre, perdió la fuerza instintiva que permitía al primitivo acceder directamente a *la cosa en sí;* pero también constató que: *precipitado desde las orgullosas alturas del saber, el hombre vuelve a encontrarse ante el mundo tan perdido e indefenso como el hombre primitivo;* que este mundo visible en que nos encontramos, como explicaba Schopenhauer, es también un mundo de *apariencia sin realidad,* de *ilusión óptica y sueño.*

Entonces, *cuando el espíritu humano ha recorrido en una evolución milenaria toda la órbita del conocimiento racionalista, se despierta en él de nuevo, como postrera resignación del saber, el sentimiento para la cosa en sí.* Pero lo que antes había sido instinto es ahora el producto del conocimiento, y el conocimiento es artísticamente estéril porque transforma al hombre en individuo y lo desprende de la colectividad: *sólo la fuerza dinámica que descansa en una muchedumbre ligada por un instinto común, había podido crear desde sí misma estas formas supremas de belleza abstracta.* El individuo es demasiado débil para tal esfuerzo de abstracción, pensaba Worringer.

La esencia primera y más honda de toda vivencia estética es el enajenarse del propio *yo*, algo que sólo se cumple plenamente en el afán de abstracción primordial. La objetivación del *yo* a la que conduce este *afán* encierra un enajenarse del *yo*. En el afán de abstracción, el ansia del enajenamiento del *yo* es incomparablemente más intensa que en el afán de empatía, pues el goce estético asociado al afán de abstracción, que definió como *autogoce objetivado*, implica introducir nuestra ansia de actividad natural en un objeto exterior, entrar en él para redimirnos de nuestro ser individual mediante la contemplación de un *algo* necesario e inmutable. Obsérvese que es ahora el afán de abstracción, que corresponde más con el instinto *apolíneo* que con el *dionisíaco* según los definió Nietzsche, el que conduce al hombre a enajenarse del *yo*. Es evidente, pues el hombre no sólo rompe los límites del yo embriagándose y fundiéndose con los demás, sino también participando de la armonía y el orden de rige el cosmos.

Como antes hicieran Riegl, Fiedler e Hildebrand, Worringer también explicó que la supresión de la tercera dimensión en la obra de arte era un imperativo del afán de abstracción. Con esta supresión, se trataba de redimir a la forma individual del volumen y presentar la ley que la gobernaba de la manera más clara y aprehensible posible, es decir, en el plano. En otras palabras, de acercar el objeto al plano para evitar la dificultad de aprehensión que supone su tridimensionalidad: el movimiento a su alrededor y la unión en la mente de varios escorzos.

El estilo, entonces, es el resultado del afán de abstracción y se opone al simple naturalismo en el arte en tanto implica estilización. Pero no estilización como el *albuceo infantil de los pueblos primitivos*, matizaba, sino como manifestación acabada de una *voluntad artística* colectiva; como manifestación de una *voluntad*, concluyó, que tiende, bien a re-producir la realidad en el plano, bien a incorporar a la representación el mundo de lo cristalino-geométrico.

Un evolucionista afirmaría, escribió Worringer, que en nuestro organismo repercuten todavía, como un leve eco, las leyes constitutivas de la naturaleza inorgánica. *Quizás afirmaría, además, que toda diferenciación de la materia organizada, toda evolución... se halla acompañada de una tensión; por una nostalgia hacia atrás... hacia esa forma más primitiva.* En definitiva, por esa tendencia hacia lo inorgánico, hacia un estado anterior donde pueda eliminarse la tensión que afecta a lo orgánico, que Freud denominó *instinto*.

El hombre, al contemplar la ley abstracta que se manifiesta en su obra, se libraría de la tensión que implica mantener un *yo* diferenciado de los demás. Así, podría descansar y gozar de su fórmula más sencilla, es decir, de la ley primigenia de su formación. Esa era la *satisfacción del espíritu* que Le Corbusier encontraba las formas puras y la satisfacción que mucho antes encontraba en ellas Santo Tomás.[54]

Según Worringer, Wölfflin demostró muy fina sensibilidad al mencionar que: *la regularidad ya constituye una especie de transición al campo de la empatía.* Pero también se remitió a Lipps: *nosotros estamos de acuerdo con Lipps en que los productos de regularidad geométrica son objetos de deleite porque aprehenderlos como un todo es natural al alma o porque corresponden en alta medida a algún rasgo de nuestra naturaleza o de la esencia de nuestra alma.*

En el tercer capítulo de su libro, Worringer analizó el desarrollo de la ornamentación siguiendo las teorías de Riegl y repitiendo, entre otras cosas, la importancia del descubrimiento de la abstracción en las producciones de los *trogloditas de Aquitania.*

Como Riegl, Worringer antepuso la voluntad artística a cualquier otro impulso de carácter simbólico, reduciendo la actividad artística al afán instintivo del hombre por compartir (y descansar en) la ley. A pesar de ello, Worringer pensaba que el arte de los primitivos no debería incorporarse a la historia del arte, pues el estilo geométrico no alcanza su madurez hasta que no consigue un equilibrio entre los elementos de abstracción y empatía, es decir, cuando la ley, a priori inexpresiva, se convierte en expresiva regularidad. Este era el caso de los griegos cuando utilizaron las líneas onduladas y espirales como motivos decorativos. (Para Worringer el arte abstracto puro era trascendental, primario, original, instintivo y vinculado a la religión, mientras el arte clásico, más desarrollado, se encontraba atemperado por el intelecto. La constitución anímica de las épocas clásicas se caracterizaba porque instinto e intelecto, dejando de ser contrastes irreconciliables, se fundieron en un sólo órgano encargado de aprehender el Universo).

Por último, en el apéndice, afirmó que la historia evolutiva del arte es redonda como el Universo y que no existe polo que no tenga su antipolo. Pero lo que en los comienzos era un sentimiento instintivo para la cosa en sí, terminó perdiéndose bajo el dominio del intelecto. Vista desde el instinto, escribió, toda la historia del conocimiento intelectual y del dominio intelectual sobre el Universo nos da la impresión de un esfuerzo estéril, de un dar vueltas absurdo. *Y una amarga necesidad nos obliga a ver el aspecto opuesto de las cosas. Nos hacemos cargo de que con cada progreso del entendimiento el panorama del mundo se ha vuelto más hueco y superficial; de que cada progreso intelectual se ha tenido que pagar con la atrofia de un órgano: de la innata capacidad del hombre para sentir el insondable misterio de la vida.*

La civilización europea se encuentra orientada hacia lo terrenal. El hombre, henchido de confianza en sí mismo, se ha atrevido a identificar la verdadera esencia de las cosas con la imagen que se hace de ellas y *con venturosa ingenuidad a asimilado toda obra de la creación a su propio nivel humano.*

Pero Worringer no encontraba una solución al problema pues, *sea que volvamos al punto de partida de la evolución* (al sentimiento instintivo para la cosa en sí), *sea que nos situemos en el término final* (del intelecto, de la filosofía de Kant o de la ciencia), *desde ambos lugares nuestra cultura europeo-clásica nos parece igualmente problemática.* Nuestra cultura, para Worringer, no es ni una cosa ni otra.

Con independencia de la valoración que se realice de cada una de estas teorías, más o menos idealistas, el idealismo fue debilitándose ante la fuerza del yo aparentemente autónomo del empirismo y el positivismo que, *sujeto* al cálculo y el interés, transforma el mundo en objeto. En la medida en que hoy se pierde de vista el mundo como un todo coherente, desaparece también la posibilidad de su representación mediante una forma artística *ideal* y *original*. Surge entonces el arte de lo casual y la desintegración. Un arte que, además de representar el mundo contingente del sujeto, nos dispensa de los esfuerzos que supondría un encuentro con lo que George Steiner denomina *presencias reales*.

Después de todas estas teorías generalistas, fueron apareciendo distintas interpretaciones parciales de la forma, que valoraban alguno de sus condicionantes pero, muchas veces, sin prestar demasiada atención a los demás. Algunas de estas interpretaciones son las que siguen: [55]

Interpretación expresionista. (Individualista).
Benedetto Croce. (*Estética*, 1921 y *Estética como ciencia de la expresión y teoría del lenguaje*, 1922).

Para Croce, como para los idealistas, lo único real era el espíritu; un *espíritu* que evoluciona, como explicó Hegel, hacia la intuición y el intelecto.
Croce identificó la expresión y el lenguaje con la intuición. Intuir es ya expresar, pues la expresión y el lenguaje, en realidad, se producen en el interior del individuo, es decir, en la conciencia.
Expresar y hablar son siempre un hablar con uno mismo. (La comunicación es posterior y puede existir o no). Los objetos artísticos, entonces, no son exactamente expresiones artísticas.
Como las expresiones artísticas reales sólo existen en el interior de los hombres, los objetos que consideramos arte son sólo productos (o signos) realizados mediante alguna habilidad técnica, es decir, re-producciones imperfectas de una expresión o intuición original que se produce espiritualmente en el interior del sujeto. Según esta interpretación, los hechos estéticos y el lenguaje son creaciones perpetuas de una *individualidad irreductible* que el espíritu produce gracias al genio del artista.

Interpretación psicoanalítica.
Sigmund Freud. (*Introducción al Psicoanálisis* y *Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci*, 1922).

Para Freud la conducta del hombre está movida por impulsos inconscientes (muchas veces reprimidos) que la razón debe canalizar. Freud pensaba que la forma artística era una expresión *sublimada* de los contenidos inconscientes e instintos vitales no satisfechos (o reprimidos) del artista. El disfrute de la obra, por su parte, también debía estar condicionado por los contenidos inconscientes presentes en la mente del espectador. (Por ejemplo, pretendía demostrar la homosexualidad de Leonardo a partir del análisis de alguno de sus recuerdos y dibujos).
La consideración de las fuerzas del inconsciente como determinantes de la producción artística también fue planteada por Schelling y Hartmann (1842-1906). Para Hartmann, por ejemplo, la fuerza que mueve el mundo es puramente inconsciente y alcanza su máxima realización cuando inspira al artista a producir sus obras. (Según Hartmann, las obras de arte serán tanto más valiosas cuanto menos intervenga en ellas la inteligencia).

Interpretación sociológica.
Charles Lalo. (*La estética experimental contemporánea*, 1908 y *Estética*, 1927).

Se trata de una posición cientificista y objetivista que entiende la forma como una consecuencia de los condicionantes sociales que actúan sobre el individuo: la expresión artística no sólo es un fenómeno individual, sino también social, pues lo primero se incluye en lo segundo. De acuerdo con esta interpretación, la técnica, social y materialmente determinada, condicionaría la forma más que la capacidad de expresión del artista.

Interpretación socialista.
Primer Congreso de Escritores Soviéticos. (1934).

Como la anterior, también es científica y objetivista en cuanto considera la forma artística supeditada a condicionantes sociales de índole superior: el arte no debe ser una actividad individual, ni sus valores autónomos. El arte, y por tanto la forma, es un medio al servicio de la transformación social y el artista, un servidor del pueblo que actúa bajo la orientación del estado.

!Abajo el arte, viva la técnica! y !abajo el mantenimiento de las tradiciones artísticas! fueron algunas de las consignas constructivistas realizadas en el año 1922.

Interpretación esencialista.
Martin Heidegger. (*El origen de la obra de arte*, 1935/36 y *Conferencias y artículos*. 1954).

El pensamiento de Heidegger estaba fuertemente influido por el método fenomenológico de Husserl. Según Husserl, si queremos remontarnos a las esencias ideales, es decir, pasar del acontecimiento (*fenómeno*) a la esencia (*noumeno*), de lo particular a lo general o de lo temporal a lo eterno, tenemos que prescindir de la envoltura que pone a dichas esencias nuestra experiencia sensible cotidiana.

Para Heidegger, *el ser-creación de la obra* (de arte) *significa la fijación de la verdad en la figura. Ella es el entramado por el que se ordena el rasgo.*

Lo que aquí recibe el nombre de figura debe ser pensado siempre a partir de aquel situar y aquella com-posición, bajo cuya forma se presenta la obra. Es decir, la figura hace presente la verdad (*un edificio, un templo griego, no copia una imagen... su seguro alzarse es que hace visible el invisible espacio*) en tanto ordena el rasgo o, lo que es igual, la estructura de la apariencia.

El rasgo, finalmente, *bosqueja en una unidad todos los rasgos: el perfil y el plano fundamental, el corte y el contorno.*

Esta interpretación del arte como expresión del orden en la figura y la unidad de todos los rasgos, viene a reafirmar aquella unidad ideal (de propósito, finalidad o contenido) a la que Semper refería la belleza y el arte.

Heidegger aplicó estas ideas a la construcción cuando, en una conferencia dirigida a los arquitectos alemanes que tenían que reconstruir el país después de la segunda guerra, explicó que el construir pertenece al habitar y el habitar al sentido. Más tarde Ch. Norberg Schulz (*L'abitare*, 1984) recogió sus teorías para aplicarlas a la forma arquitectónica: si el lenguaje es *la morada del ser*, es decir, la verdad puesta en palabras, la arquitectura es la verdad puesta en materia.

La arquitectura es como el lenguaje en tanto permite que el hombre *habite* en el mundo, pero no tanto físicamente, como participando del sentido que le presentan las formas. Esta interpretación suponía un rechazo de la semiología corriente, que consideraba las formas un sistema de signos convencionales arbitraria y culturalmente determinado, adecuado para la comunicación pero no para la revelación.

Interpretaciones semióticas y estructuralistas.

Fundamentadas en las teorías lingüísticas de Saussure y las antropológicas de Lévi Strauss. (Brandi, Moles, Barthes, Eco, etc.)

La interpretación estructuralista considera las formas y sus elementos como sistemas de signos ligados por vínculos estructurales (fijos y estables) análogos a los del lenguaje. La arbitrariedad de la relación entre significante (signo) y significado es entendida como la causa de la diversidad de las formas (y de las lenguas), frente a necesidades comunes: cobijo, etc. en el caso de la arquitectura y comunicación, en el caso del lenguaje.

Los estilos, en este caso, podrían ser comparados con una gramática que se impone estructuralmente a los deseos particulares de los artistas. Según esta interpretación, el arte es una lógica original que no se ha organizado rígidamente como lo hizo el lenguaje.

Lévi-Strauss, además, entendió que el arte, como el mito o el totemismo, tiene su fundamento en los procesos físico-químicos que se producen en el cerebro, por lo que no necesitó referirlo a una realidad trascendente. El poeta Octavio Paz, sin embargo, discutió esta cuestión en varios ensayos sobre la obra del antropólogo. George Steiner, por su parte, ve el arte como una manifestación un *algo* desconocido y trascendente que sólo puede ser aprehendido poéticamente, es decir, mediante metáforas y analogías.

La teoría *desconstructivista*, por el contrario, sostiene que los signos sólo se refieren a otros signos, en una especie de juego universal y gratuito.

Interpretación simbolista.

(Cassirer. *Filosofía de las formas simbólicas*, 1924. Jung, von Franz, Jaffe, Mircea Eliade, etc.)

Según las interpretaciones simbolistas el hombre transforma inconscientemente los objetos que produce en símbolos y los expresa, tanto en su religión como en las artes visuales.

El principal defensor de esta interpretación fue Cassirer, que corrigió la definición que hizo Aristóteles del hombre como animal social y racional (*zoon politikón*) para denominarle *animal simbólico*.

Para Cassirer toda conciencia es simbólica. La conciencia estética es la primera que verdaderamente supera el problema de la existencia de los objetos. El verdadero arte posee una legalidad propia, pero también es pura expresión de la fuerza creadora del espíritu. Cassirer, como se ve, logró fundir su visión simbolista con el idealismo.

Jung, sin embargo, se limitó a considerar que algunas formas arquetípicas aparecen recurrentemente en las artes, condicionadas por su simbolismo. El círculo, por ejemplo, es una de las formas que simboliza el *sí mismo* (*selbst*) como totalidad. Las formas de edificios y ciudades ideales del Renacimiento son, entonces, estructuras simbólicas comparables con los *mandalas* orientales.

Pero mucho antes que Jung, en torno al año 1725, G. B. Vico explicó que los primitivos eran capaces de trasladar sus sentimientos a las formas naturales para convertirlas en símbolos.

Las teorías de la *empatía*, de la *apercepción animadora* y de la *participación mística* antes citadas, también pueden relacionarse con esta interpretación.

Por supuesto, es posible proponer tantas interpretaciones alternativas y variaciones como se desee. La interpretación de Herbert Read, por citar alguna de las más conocidas, es deudora tanto del formalismo Fiedler (el arte como actividad puramente formativa) y el simbolismo de Cassirer (el arte como forma simbólica), como de la ideas de Freud, Jung y Heidegger. Según Herbert Read, la imagen siempre precede a la idea. La interpretación de Max Bense es deudora del idealismo de Hegel y la semiología. Otras interpretaciones, como la semiológica de Barthes o la iconológica de Panofsky, son más personales.

También podrían desarrollarse aquí las más recientes, como las *desconstructivistas*, pero estamos de acuerdo con George Steiner en que tienen la misma categoría autonegadora de aquel cretense que declaraba que todos los cretenses son unos mentirosos. Una teoría que sostenga que los signos no tienen un sentido subyacente y sólo se refieren unos a otros en un juego vacío de contenido quizás debería, consecuentemente, limitarse al entretenimiento.

No se ha tratado aquí de ser exhaustivo. Sólo se ha pretendido mostrar que las teorías sobre la forma artística planteadas después de la Revolución son el fundamento del arte actual.

Manuel de Prada
Profesor de Composición arquitectónica

NOTAS

1- Robert Atkinson, en la introducción al libro de Howard Robertson: *The Principles of Architectural Composition*. The Architectural Press, London, 1924.

2- Citados por Colin Rowe en su escrito *Carácter y composición, o algunas vicisitudes del vocabulario arquitectónico del siglo XX*, escrito en 1953-54 y publicado en la revista *Oppositions II* en 1974 e incluido en la recopilación *Manierismo y arquitectura moderna*, Ed. G. G. Barcelona, 1978. (Tit. Or. *The Mathematics of the Ideal Villa and Other Essays*, 1976).

3- Piet Mondrian en la revista *De Stijl*. La primera sentencia pertenece al libro de los Proverbios y se reprodujo en latín: *omnia in mesura et numero et pondere disposuisti*, Vol. IV. Pag. 89. La segunda es del Vol. I. Pag. 5.

4- Paul Klee. *Acerca del arte moderno*. Conferencia pronunciada en Jena en 1924 e incluida en el libro *Paul Klee. Teoría del arte moderno*. Ed. Calden. Buenos Aires, 1971. Pag. 34.

5- Joaquín Torres García en *Querer construir*. Rev. *Art Concréte*, nº1. Abril, 1930.

6- En 1922 se publicó la obra de Hans Prinzhorn *La creación plástica de los enfermos mentales* (Verlag) donde se revelaba *el parentesco entre el sentimiento del mundo esquizofrénico y el que se manifiesta en el arte contemporáneo*, relacionándose, además, con los sentimientos del mundo infantil y primitivo. Años antes, en 1912 (revista *Die Alpen*) Paul Klee manifestó que *las obras de los enajenados han de ser tomadas más en serio que todos los museos de Bellas Artes*.

7- Friedrich Nietzsche. *El nacimiento de la tragedia, o Grecia y el pesimismo*. Alianza Ed. Madrid, 1973. (1872).

8- Kenneth Frampton. *Génesis de la Filarmónica*. Cuadernos Summa-nueva visión, nº 15. Buenos Aires, 1968. Pag. 29.

9- Citado por Klaus-Jacob Thiele en el artículo *Hans Scharoun: sus ideas y evolución* de la revista *L'Architecture D'Aujourd'hui*. Agosto, 1967.

10- Alan Colquhoun. *Arquitectura moderna y cambio histórico*. Del capítulo *Desplazamiento de conceptos en Le Corbusier*. Ed. G. G. Barcelona, 1978. Pags. 113-126.

11- Alan Colquhoun. *Modernidad y tradición clásica*. Del capítulo Composición versus proyecto. Jucar Universidad. Madrid, 1991 (1989). Pag. 62.

12- Erich Kahler. *La desintegración de la forma en las artes*. Siglo XXI Ed. 1969 (1968). Pag. 12.

13- Ludovico Quaroni. *Proyectar un edificio, ocho lecciones de arquitectura*. Xarait Ed. 1980 (1977). Pag. 47.

14- Leone Battista Alberti. *De Re Aedificatoria*. Ed. Akal. Madrid 1991 (Florencia, 1550. 1485). Pag. 127. También citado por L. Quaroni (Op. cit. pag. 47).

15- Paul Klee. Op. cit. pag. 34.

16- Citado por Erich Kahler (Op. cit. Pag. 16) de Aristóteles. Véase *Poética. Obras completas*. ED. Aguilar. Madrid. 1967. Puede verse también la traducción de José Goya y Muniain, de 1798, en *El arte poética*. Ed. Espasa Calpe. Madrid, 1964. Pags. 44 y 45.

17- Esta cita y las siguientes han sido tomadas de Erich Kahler (Op. cit. Pag. 19) que las tomó, a su vez, de Robert Goldwater y Marco Treves. *Artist on Art*. New York. 1945.

18- Jean-Nicholas-Louis Durand. *Compendio de lecciones de arquitectura.* Ed. Pronaos. Madrid, 1981. (Tit. or. *Précis des leçons d'architecture données a l'Ecole Polytechnique.* Paris. 1819). Del capítulo *Forma de estudiar la arquitectura. Plan del curso.*

19- Texto reproducido por Werner Szambien en *Simetría, gusto y carácter.* Ed. Akal. Madrid, 1993 (1986). Pag. 211. Véase también Jacques-François Blondel. *Curso de Arquitectura,* capítulo V, reproducido en *Fuentes y documentos para la historia del arte. Ilustración y Romanticismo.* Ed. G. G. Barcelona. 1982. Pags. 147-158.

20- Véase Wladyslaw Tatarkievitcz. *Historia de seis ideas.* Ed. Tecnos. 1990 (1976).

21- Véase Mario Perinola. *La estética del siglo veinte.* A. Machado libros. Madrid 2001 (1997)

22- *Dialektike* era originalmente el arte de conversar con el fin de esclarecer la esencia de las cosas *(idea)* mediante el entendimiento (*dianoia*), en un proceso cíclico de afirmación y negación o en un movimiento de vaivén entre la sensibilidad (*aisthesis*) y la razón (*logos*).

23- Platón. *La República.* Espasa Calpe. Madrid, 1975. Pag. 280.

24- El término *logos* procede de *legein,* que significa reunir o recoger. El *logos* reúne el sentido de las cosas y culmina en la palabra. El *logos* de Heráclito, sin embargo, era la razón ordenadora que gobierna el cosmos.

Para que el orden pudiera manifestarse en la obra, el artista debía sacrificar su libertad y originalidad en favor de la ley, como ocurría, según Platón (y mucho después, curiosamente, de Hildebrand y Worringer), en las representaciones abstractas y regladas del arte egipcio.

25- Véase Erwin Panofsky. *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte.* Ed. Cátedra. 1998. (1924).

26- G. Morpurgo-Tagliabue. *La estética contemporánea. Una investigación.* Ed. Losada. Buenos Aires, 1971 (1960). Pag. 24.

27- Johann Christoph Friedrich Schiller. (1759-1805). *Escritos sobre estética.* Ed. Tecnos, 1990 (1793-1803). Entre los escritos se encuentra *Calias o sobre la belleza.* (1973) que aquí se comenta.

28- Schiller, en su ensayo *Calias o sobre la belleza,* aclaró que lo bello puede explicarse, bien sensible-subjetivamente (como en la interpretación comentada de Edmund Burke), bien subjetivo-racionalmente (la interpretación de Kant), bien racional-objetivamente (de acuerdo a un ideal inteligible de perfección absoluta) o bien sensible-objetivamente (su propia interpretación).

29- Schiller consideraba que arte y belleza eran las manifestaciones más altas del ser, es decir de la naturaleza de las cosas entendida como aquello que les es propio (o *natural*). Aunque identificó los términos *naturaleza* y *libertad,* pues ambos son condición de lo está autodeterminado, reconoció que prefería utilizar el término *naturaleza* porque, a la vez que designa el campo de lo sensible, anuncia en él la esfera de la libertad.

30- Schiller en *Calias o sobre la belleza.* (1793). Op. cit. pag. 35.

31- Georg Wilhelm Friedrich Hegel. *Introducción a la Estética.* Ed. Península. Barcelona, 1971 y 2001 (1835-38).

32- Hegel. Ibid. Pag. 13. La traducción usada aquí es de Ricardo Mazo. (2001). Para Hegel la *idea absoluta* es la estructura de la *razón* del mundo y fundamento del ser. Esa *idea absoluta* se manifiesta en el desarrollo del *espíritu.*

El espíritu, por su parte, se realiza de acuerdo a la idea de tres maneras posibles: como espíritu *subjetivo*, del individuo particular (que evoluciona desde el alma natural, encadenada a la materia, hasta el alma sensible, y desde ésta hasta la síntesis de ambas o espíritu libre), como espíritu *objetivo*, que ha despertado para la libertad y se realiza en las formas comunitarias de los hombres (en la historia y el desarrollo del Estado) y, por último, como espíritu *absoluto* (la síntesis final), que se manifiesta en las grandes formas en que se desarrolla la historia: en el arte, la religión y la filosofía.

33- Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling. *Filosofía del arte*. Ed. Tecnos. 1999 (1802-1803).

34- Ibid. Pag. 40.

35- Ibid. Pag. 42.

36- Las obras clásicas de Gottfried Semper, *Die vier Elemente der Baukunst* (Los cuatro elementos de la arquitectura) 1851 y *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, oder praktische Aesthetik* (El estilo en las artes técnicas y tectónicas o Estética práctica 1860-63) no se encuentran traducidas al castellano, aunque existen traducciones de algunos capítulos (Elementos básicos de la arquitectura, Atributos de la belleza formal, Ciencia, industria y arte y Prolegomena, en los anexos del libro de Juan Miguel Hernández León *La casa de un sólo muro*. Ed. Nerea. Madrid, 1990.

Sobre la obra de Semper puede consultarse, además, Wolfgang Herrmann. *Gottfried Semper. Architetture e teoria*. Ed. Electa. 1981. (Tit. or. *Gottfried Semper im Exil*, 1978).

37- La palabra *tectónica* procede de *tékton*, (τεκτον) constructor.

38- En la última década del XIX Schmarsow, influido por Semper, Lipps e Hildebrand, definió la arquitectura como *creadora de espacios* y la historia de la arquitectura como la historia de un *sentimiento por el espacio*.

Basándose en las teorías de Semper y el concepto de *apercepción animadora* de Wudnt (animación de los objetos mediante nuestro sentimiento afectivo), concibió el arte como la manera en que el hombre aumenta su sentido vital al sintonizar con las fuerzas del Universo. Pero los *momentos de la configuración* de Semper, al corresponderse las tres dimensiones del espacio, le sirvieron para definir el tipo de relación espacial que establece el hombre con su entorno, tanto física como espiritualmente.

La arquitectura es una relación creativa del sujeto humano con su entorno espacial, con el mundo exterior como totalidad espacial, de acuerdo a las dimensiones de su propia y verdadera naturaleza. Esto no se refiere exclusivamente al hombre como cuerpo físico, como se suele creer, sino que se realiza de acuerdo a las características del intelecto humano de acuerdo a su constitución física y espiritual. Resultado de esto es una base común, la ley de existencia del espacio, por la cual el hombre y su mundo se construyen mutuamente, y es aquí exactamente donde se fundamentan los valores objetivo y subjetivo de sus creaciones. (Citado por Benedetto Gravagnuolo en *Adolf Loos*. Ed. Rizzoli, 1982 de *Über den Wert der Dimensionen in menschlichen Raumgebilde*. 1896).

En *La esencia de la creación arquitectónica* (1894) y obras posteriores, definió la *forma espacial* (*raumgestaltung*) como representación de una *idea espacial*. Pero, cualquiera que fuera la forma o idea espacial que el hombre pueda producir, el espacio vacío debía tener siempre su contrapartida en la masa, lo que suponía, por otra parte, un rechazo al *arte del vestir* y la *teoría del revestimiento* propuestas por Semper, en favor de un *sentimiento del espacio* relacionado con la *empatía*.

Según Renato De Fusco (*La idea de arquitectura.* Ed. GG. Barcelona, 1976), Schmarsow se conecta tanto con la *empatía* como con la *pura visualidad*, lo que es cierto porque entendió la arquitectura como un acuerdo creativo entre el hombre (su sentimiento del espacio, sus coordenadas psicofísicas y su movimiento direccional en el interior) y el Universo (la ley de la existencia del espacio).

De Fusco citaba a Schmarsow: *cuando estamos en un edificio, la experiencia fundamental le corresponde a la concepción simultánea* (del espacio vacío), *puesto que asumimos en nosotros el paralelismo de los lados en nuestro avance, dejamos atrás como posesión duradera el espacio ya atravesado y reconocemos en el mismo eje del movimiento la "autoridad" simétrica que mantiene unido al conjunto.* (Pag. 85).

Por otro lado, Albert E. Brinckmann y Hermann Sörgel (*Estética Arquitectónica,* 1918) insistieron en las teorías de Schmarsow al definir la arquitectura, especialmente la barroca, como representación de una idea espacial que implica, como en la escultura, *unidad de masa y vacío.* Según Van de Ven (*El espacio en la arquitectura.* Ed. Cátedra. Madrid, 1981), estas teorías debieron influir decisivamente en la obra de Giedion *Espacio, tiempo y arquitectura.* Bruno Zevi continuó concediendo al espacio autoridad sobre la masa construida, aunque realizando una interpretación individualista (naturalista y expresionista) del arte y la arquitectura.

39- Konrad Fiedler. *Sobre el juicio de las obras del arte plástico.* 1876. Ensayo incluido en *Escritos sobre arte.* Visor Ed. Madrid. 1991.

Puede verse también Konrad Fiedler, *De la esencia del arte.* Selección de escritos realizada por Hans Eckstein. Ed. Nueva visión. Buenos Aires. 1958.

40- Adolf von Hildebrand. *El problema de la forma en la obra de arte.* Visor Ed. Madrid, 1988 (1893).

Hildebrand, amigo y admirador de Fiedler, es conocido por su distinción entre la *visión lejana, cercana* y *táctil.* La primera, bidimensional, proporciona la unidad y totalidad de la apariencia, es decir, la correspondencia entre todos los elementos, la proporción y la armonía. En la segunda, cesa la totalidad y aparece el movimiento ocular y el tiempo. La tercera, la *visión táctil,* es una especie de barrido ocular.

41- Heinrich Wölfflin. *Renacimiento y Barroco.* Alberto Corazón Ed. 1977 (1888)

42- Heinrich Wölfflin. *Principios fundamentales de la historia del arte.* Ed. Espasa Calpe. Madrid. 1976 (1915).

43- Paul Frankl. *Principios fundamentales de la Historia de la Arquitectura. El desarrollo de la arquitectura europea: 1420-1900.* Ed. G. G. Barcelona, 1981 (1914).

44- Paul Frankl. Ibid. Pag. 15.

45- Véase Rudolf Arnheim. *Arte y percepción visual. Psicología de la visión creadora.* Ed. Eudeba. Buenos Aires. 1962 (1957).

46- E. H. Gombrich. *El sentido del orden. Estudio sobre la psicología de las artes decoraticas.* Ed. GG. Barcelona 1980 (1979).

47- Anton Ehrenzweig. *El orden oculto del arte.* Ed. Labor. Barcelona. 1973. Pag. 51.

48- Anton Ehrenzweig. *Psicoanálisis de la percepción artística.* Ed. G.G. Barcelona, 1976. Pag. 24.

49- Alois Riegl. *Problemas de estilo. Fundamentos para una historia de la ornamentación.* Ed. G.G. Barcelona, 1980 (1893).

Existen traducciones parciales de *Spätrömische kunstindustrie* en *Antología crítica* de Luciano Patetta. Ed. Blume. Madrid, 1984 (1975). Pags. 57, 61, 76 y 87.

50- Theodor Lipps. *Los fundamentos de la estética*. Ver la segunda sección *Sobre el concepto de empatía*. Ed. Daniel Jorro. Madrid, 1923 (1891).

51- Wilhelm Worringer. *Abstracción y naturaleza*. Ed. Fondo de cultura económica. Buenos Aires, 1966. (Tit. or. *Abstraktion und einfühlung*, 1908).

Worringer, al igual que Riegl, afirmó la *voluntad artística* como momento primario y *a priori* de toda creación artística que se manifiesta, al objetivarse, en forma, y rechazó el materialismo de los seguidores de Semper así como su pretensión de hacer de la utilidad, la materia prima y la técnica, factores determinantes de la forma. Por consiguiente, las particularidades del arte de la antigüedad no se deberían a una falta de capacidad en la representación sino a una *voluntad* diferente, orientada en otro sentido. Consideró que los tres factores que para los materialistas determinaban la forma eran, bien simples condicionantes de la voluntad de forma que actúan a posteriori, o bien factores negativos que actuarían como coeficientes de fricción dentro del producto total (Riegl). Wölfflin también pensaba que la técnica *no crea jamás un estilo*, porque lo primario es el sentimiento de la forma y las formas producidas por la técnica sólo perduran si son compatibles con él.

52- Véase Morpurgo-Tagliabue. Op. cit. pags 45-50 y 77-78.

53- E. Panofsky. *Idea*. Op. cit. pags. 111 y 112.

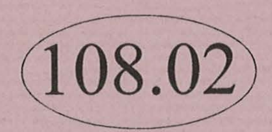
54- *Sensus delectantur in rebus debite proportionatis sicut sibi similibus: nam et sensus ratio quaedam est, et omnis virtus cognoscitas*, escribió Tomás de Aquino. (Los sentidos se complacen en las cosas debidamente proporcionadas así como en lo que se les parece: puesto que el sentido también es una forma de razón, igual que todo poder cogsnoscitivo).

55- Se omiten las notas y referencias bibliográficas a este apartado por considerarlas poco relevantes en este contexto.

NOTAS

NOTAS

CUADERNO



CATÁLOGO Y PEDIDOS EN
http://www.aq.upm.es/of/jherrera
info@mairea-libros.com

